

శ్రీ శ్రీనివాస చక్రవర్తి

జననము 13—3—'11

కవీ, నటుడూ, కళాపిపాసీ,
నాటికాకర్తా, పత్రికారచయిత,
విమర్శకుడూ, స్నేహపాత్రుడూ,
ప్రాక్ప్రతీచీ రూపక లక్షణాల
జీర్ణించుకున్న విజ్ఞాని
అభినయం అభిమానకళ
విద్యార్థిదశలోనే 'షైలాక్'
'చాణక్య' పాత్రాభినయంలో
'సెబాస్' అనిపించుకున్న
ప్రజ్ఞాశాలి.

శ్రీ. శే. బి. టి. రాఘవాచార్యులు
గారివద్ద
అలవఱచుకొన్న కళా నైపుణిని
శ్రీ అడివి బాపిరాజుగారి
శిక్షణలో పరిణతికి తెచ్చుకొని
సినీమా కళాద్వారమున
కళాసరస్వతి నారాధించుచూ
ఆంధ్రదేశానికి ఈ ప్రసూనం
సమర్పించిన కళారాధకుడు.

—దత్తాత్రేయశర్మ

నాట్యశాల

(వ్యాస సంపుటి)

శ్రీనివాస చక్రవర్తి

'ఆంధ్రశ్రీ' ప్రచురణాలయం
6782, ఇమాంబావి వీధి
సికింద్రాబాదు (దక్కన్)

మొదటి కూర్పు

జనవరి 1946

★

వెల ఒక రూపాయి

★

రామా ప్రెస్, సికింద్రాబాదు.

1946

అంకితం

నా హృదయంలో చిచ్చు రగిల్చి
దివి కేగిన నా ధర్మపత్ని
సరస్వతీదేవి
దివ్యస్మృతికి

మనవి

ఆంధ్రసాహిత్య సేవనంచేసే సంకల్పంతో 'ఆంధ్రశ్రీ' ప్రచురణల నారంభించాము. క్రమంగా వివిధశాఖల సాహిత్యాన్ని ప్రముఖ రచనలతో నింపాలని మా ఆశ.

తొలిగా నాట్యశాలను ప్రచురించుతున్నాము. ఇది నృత్యంపై 'మిాజాక్' పత్రికలో శ్రీనివాసచక్రవర్తి గారు వ్రాసిన వ్యాసాల సంపుటం. దిగజారిపోతున్న నాట్యకళనుగూర్చి రచయిత అనన్య పరిశ్రమచేసి చక్కని తెలుగులో వివరించినాడు. వీరికీ ఈ గ్రంథానికి ముఖచిత్రం చిత్రించియిచ్చిన శ్రీరాంభట్ల కృష్ణమూర్తిగారికీ మా కృతజ్ఞతాభివందనాలు.

ఆంధ్రలోకం మా ప్రచురణాలకు ప్రోత్సాహమిచ్చి, సాహిత్య జీవనానికేదో చేతనైన సేవజేస్తున్న మా పరిశ్రమకు తోడ్పడమని ప్రార్థిస్తున్నాము.

అ. వేం. దత్తాత్రేయశర్మ,

సంపాదకుడు.

నాట్యవృత్తి

'నాట్యవృత్తి అవలంబనీయమా కాదా' అనే ప్రశ్న తరతరాలనుంచీ అన్ని దేశాలలోనూ పుట్టుతూనే వచ్చింది.

ఇంగ్లండులో 10 వ శతాబ్దిలో సనాతనులు (Puritans) నటవృత్తిని నిరసించడమే కాకుండా అసలు నాటకం పాపమని తలచారు. రాజ్యాధికారంలో వుండి నాటకశాలలు మూయించారు. కాని ప్రజలలో నాటకాభిమానం చావలేదు. కర్మభూమి అయిన మన దేశంలో రాజుల శాసనము రాలేదు కాని, నటులు పంక్తిబాహ్యులని ధర్మశాస్త్రకారులు నిరసించారు. అయితే ఈ కర్మభూమిలోనే నాట్యకళ మహోన్నతదశకు వచ్చి ప్రపంచానికే ఆదర్శప్రాయమైంది. ఒక వైపున ధర్మశాస్త్రకారులు నటులను నిరసిస్తూ శాస్త్రాలు రాస్తూనే వున్నారు. ఇంకో వైపున నాట్యశాస్త్రాలూ, వాటిమీద వ్యాఖ్యానాలూ పుట్టుతూనే వచ్చాయి. ప్రజలు నటులను ఆదరిస్తూనే వున్నారు. ప్రజలే

కాదు, రాజులు నాట్యసంఘ లను పోషించేవారు. మహారాజు, మహాకవిరాజశేఖరుడి పట్టమహిషి అవంతీసుందరి, మహా కవయిత్రి, అలంకార శాస్త్రంలో నిధి. తానుపట్టమహిషి ననేగర్వం లేకుండా స్వయంగా నాటకాలలో వేషాలు వేసేది. తన పత్ని మహానటి అని సగర్వంగా ఆమహారాజే చెప్పుకున్నాడు. ప్రియదర్శికా నాటిక చదివితే రాజులు అంతఃపుర స్త్రీలతో కలిసి నాటకా లాడే వారని తెలుస్తుంది. ప్రద్యుమ్నుడు గొప్పనటుడని ప్రభావతీ ప్రద్యుమ్నంవల్ల తెలుస్తుంది. ఇట్లాంటి ఉదాహరణాలు సంస్కృత సాహిత్యంనుంచి చాలా యివ్వచ్చు. ఇదటుంచి అసలు నాట్యము పుట్టుకను గురించి విచారిద్దాం.

పుట్టుపూర్వోత్తరాలు

ప్రథమ నాట్యశాస్త్రకర్త భరతముని నాట్యం పుట్టుకను గురించి యీవిధంగా వర్ణించాడు. ఇంద్రాది దేవతల ప్రార్థన మీద సృష్టికర్త, బ్రహ్మ పంచమవేదంగా నాట్యవేదాన్ని, చతుర్వేదాల నుంచి సృష్టించాడు. ఋగ్వేదమునుంచి వాచికాన్ని, సామవేదమునుండి సంగీతాన్ని, యజుర్వేదమునుండి అభినయాన్ని, అధర్వణ వేదము నుండి రసాన్ని తీసుకని యీ నూత్న "నాట్య వేదాన్ని" సృష్టించాడు.

ఈనాట్య వేదానికి అధిదేవత పరమశివుడు. రసాధిదేవత నంది. భూలోకములో ఈ నాట్యాన్ని, వ్యాప్తిచేసి ప్రపంచ కల్యాణానికితోడ్పడాలని భరతముని, శివునివద్ద నాట్యాన్ని, నందివద్ద రస శాస్త్రాన్ని అభ్యసించి, నాట్య శాస్త్రం రచించి భూలోకంలో ప్రచారానికి తెచ్చాడు. తాను స్వయంగా అమృత మథనం, అమృత హరణం మొదలైన నాటకాలు రాసి స్వయంగా శిక్షణ యిచ్చి ఆడించాడు.

ఆ పరవడినే అనుసరిస్తూ కాళిదాసాది మహాకవులు నాటకాలు రాశారు. అభినవగుప్తాది కళావేత్తలు నాట్యశాస్త్రానికి వ్యాఖ్యానాలు రాశారు. ప్రతి అలంకార గ్రంథములోనూ రూపక నిరూపణము, రసప్రకరణమూ చేర్చబడుతూనే వచ్చాయి. తదితర అలంకార వేత్తలు 'నాటకాన్తంహి సాహిత్యమ్' అని నాటకానికి సాహిత్య ప్రపంచంలో పెద్దపీట వేశారు. నట, విట, గాయకాదులు లేనిది రాజసభకు సంపూర్ణత లేదన్నారు. అటు రామాయణకాలమునుండి మొన్నటి తంజావూరి నాయకుల కాలందాకా, ప్రతి రాజసభా వర్ణనలలో కవులు నట, విట, గాయకాదులను వర్ణించారు. ప్రతి శుభకార్యానికి నాట్యము మంగళప్రదమని భావించారు.

శ్రీరామ పట్టాభిషేక మహోత్సవాలలో ప్రదర్శించడానికి నటులను పిలిపించినట్టు భాసుడు ప్రతిమా నాటకంలో రాశాడు. భవభూతి తన ఉత్తరరామచరిత్రలో అంతర్నాటకం కల్పించి శ్రీరామచంద్రుడిని ప్రేక్షకుడిగా చేశాడు.

సంస్కృత మహాకవులంతా నాటకాలు వ్రాశారు. ఆడించారు. ఆ కాలంలో కళాభిమాను లెవ్వరూ నటవృత్తి తప్పుగా ఎంచినట్టు లేదు. మన తెలుగుచరిత్ర చూస్తే రాజరాజనరేంద్రుడు నాటకాలు ఆడించి, చూచి ఆనందించినట్టుగా నన్నయభట్టు "ఉదాత్త రసాన్విత కావ్య నాటక క్రమములు పెక్కు సూచితి' అనే పాదాన్ని బట్టి తెలుస్తుంది. కృష్ణదేవరాయని కూతురు మోహనాంగి, తంజావూరి ప్రభువు రఘునాథ రాయలు, ఆతని కుమారుడు విజయరాఘవ రాయలు నాటకసంఘాలను పోషించారు. విజయ రాఘవుని మహిషి రంగాజమ్మ, విజయరాఘవునే నాయకునిగా చేసి మన్నారుదాస విలాస నాటకం రచించింది. అంతవరకు ఎందుకు? పరమ శ్రోత్రియుణ్ణని చెప్పుకునే అప్పకవి అంబికావాదం అనే యక్షగానం రాశాడు. దీన్నిబట్టి చూస్తే శాస్త్రాల

ధోరణి శాస్త్రీలది' ఆచరణదోవ ఆచరణదీనా అనిపిస్తుంది.

అతి ప్రాచీనుల ఆక్షేపణ

అయితే మనువు నటులను పంక్తిబాహ్యులనడం, కౌటిల్యుడు అర్థశాస్త్రంలో నటులను వేశ్యాగణంతో చేర్చడం ఎందుకు? ఇందుకు రెండు కారణాలు వుండవచ్చును. మొదటిది ఆచారకాండకు సంబంధించినది. రెండవది నటుల నీతికి సంబంధించినది. భారతదేశం కర్మభూమి. కర్మకీ, ఆచారాలకీ ప్రాధాన్యం ఎక్కువ. హృదయంలో ఎట్లా వున్నా. కట్టు, బొట్టు, జట్టు మొదలైన బాహ్యాడంబరాలకు ప్రాధాన్యం హెచ్చు.

ఆచారాలను ఏమాత్రం పాటించకున్నా సంఘం ఊరుకుండేదికాదు. ఆ వ్యక్తికి వెలి తప్పేదికాదు. నటవృత్తికీ నాటి మూఢాచారాలకు సంఘర్షణ వచ్చివుంటుంది. ముఖ్యంగా క్షవరము విషయంలో. నటుడు వేషధారణ నిమిత్తం ముఖక్షవరం, అందులోనూ, వేళాపాళా లేకుండా చేసుకోవలసి వస్తుంది. తిథి, నక్షత్రం, వారం, వర్జ్యం యిల్లాంటి నమ్మకాలు పెట్టుకుంటే వృత్తి సరిగా సాగదు. పిలక పెట్టుకోకుండా శిరోజాలు పెంచడం, ముక్కులు కుట్టించుకోడంలాంటి అనాచారాలు

నటులకి తప్పనిసరి అయినాయి. ఈ అనాచారాలు చూచేవరికి ఆ ధర్మశాస్త్రకారుడికి కడుపు మండి వుంటుంది. చేతిలోవున్న పనిగనక వరవరా నటులు పంక్తిబాహ్యులని రాసిపారేశాడు. బహుశా నటులది ఒక వృత్తిగా, ఒక కులంగా వారంగీకరించరేమో? అసలు నటునివృత్తే పాపభూయిష్టమైనదని వారి ఉద్దేశం అయివుంటుంది.

కావ్యాలనే దూషించిన వైదికులు నటవృత్తిని నీచంగా చూడడంలో ఆశ్చర్య మేముంది? అయితే యీ ఆచారాలను ఏమాత్రం ఏయే కాలాలలో ఎంతమంది ఆచరించేవారు అనేదే ఒక ప్రశ్న. త్రేతాయుగంలో ధర్మం మూడుకాళ్లతో నడిచేది. ఇహను ఆ వరస— తోచీ తోచనమ్మల కబుర్లు అలావుంచి— సత్యాన్వేషణ దృష్టితో చూస్తే, అనాచారం అనేది అన్ని కాలాలలోనూ ఉంటుందని స్పష్టంగా తెలుస్తుంది. నేటికీ కూచిపూడి భాగవతులు ఒక్క క్షవర విషయంలో తప్ప తక్కిన ఆచారాలను బహు నియమంతో పాటిస్తున్నారు. వారిలో మంత్రద్రష్టలుకూడా వుండేవారు. ఇట్టి పరిస్థితిలో ఏదో కొద్ది అనాచారాలకు తావిస్తున్నదనే సాకుతో మానవాభ్యుదయానికి తోడ్పడే కళను నీచమని తోసిపుచ్చడం సమంజసంగాదు.

నటకు లయినంతనే నీతిబాహ్యులా?

ఇక నీతి విషయం విచారిస్తే సామాన్యంగా నటులకు రెండు కళంకాలను ఆపాదింప జేస్తున్నారు. ఒకటి మద్యపానం, రెండు స్త్రీలోలత. ఈ రెండు కళంకాలు వీరి ముఖాన వ్రాసిపెట్టినవే కాదు. కళోపాసకు లందరకూ యిది శాపమేమో ననిపిస్తుంది. అన్ని దేశాలలోని కళోపాసకు లందరూ నీతిమారు లేరా? ఇట్టి దోషాలు వృత్తికంటె మానవుని గుణగణాదులలో ఈ వృత్తినిబట్టి వుంటవి. నటులలో కూడా తమశీలాన్ని కాపాడుకున్నవారు, కాపాడుకుంటున్నవారు లేరని ఎట్లు అనగలము? అందుకు కూచిపూడే ఉదాహరణం. ఎవరో కొందరు భ్రష్టు లున్నారని అసలు వృత్తినే దూషించడం న్యాయమా? మన ఆంధ్రులలో రంధ్రాన్వేషణ చేయడం తీరని ఆరని జాడ్యంగా పరిణమించింది. మనిషిలో వున్న మంచినీ శక్తిసామర్థ్యాలనూ గణించాలేగాని, తెరచాటున నుండే గుణగణాల రంధ్రాన్వేషణం సత్పురుష లక్షణం కాదేమో!

నటకుని యోగ్యతాయోగ్యతలు

అసలు నాట్యాధిదేవత పరమశివుడని ఇదివరకే మనవిచేశాను. నటుడు తన పనిని నిర్వర్తించా

లంటే చాల విజ్ఞానె వుండాలి. సకలశాస్త్ర పరి చయం అవసరం. ముఖ్యంగా మన స్తత్వములో ప్రావీణ్యం వుండాలి. అంటే నటుడు మొత్తం మీద కొంతవరకైనా పండితుడై వుండాలి. ఇక రంగస్థలంమీద అట్టి నటుడు చేసేదేమిటి? కవి రచనకు రస వ్యాఖ్యానం అభినయం ద్వారా చెయ్యాలి. రసాన్ని స్థాయికి చేర్చి సభికులలో రసాన్ని ఉత్పత్తి చెయ్యాలి. ఇందుకుగాను నటుడు తన "స్వ" ను సాధ్యమైనంతవరకు మరచిపోయి తాను ధరించినపాత్రలో ఐక్యమై తానే హరిశ్చంద్రుడననో, నారదుడననో అనుకోవాలి. ఇందు మించు ఇది "పరకాయ ప్రవేశం" వంటిది. యోగులకు సాధ్యమయ్యేది. అంటే నటుడు రాజ యోగివంటివా డన్నమాట. రంగస్థలమే అతని దేవాలయం. అభినయమే అతని తపస్సు. రససాక్షాత్కారమే అతనిఆశయం. రస మంటే బ్రహ్మ యని వేదాలు ఘోషిస్తున్నాయి. అట్టి రసాన్ని సాక్షాత్కరింపజేసుకుని, అంతటితో తృప్తి బొందక, మానవులందరకూ రస సాక్షాత్కారం కల్గించాలని పాటుబడేనటుని వృత్తి చెడ్డదనగలమా!

సభికులకు రసానుభావాన్ని, ఆనందాన్ని కలిగించడంతో ఊరుకుంటున్నాడా? కళాశయమైన విశ్వశ్రేయస్సుకు గాను పాటుబడుతున్నాడు.

ప్రజలలో భావాలు మార్చడానికిగానీ తీక్ష్ణం చేయడానికిగానీ నాటకకళ ఉపయోగించినట్టు యింకోకళ ఉపయోగించదు. ప్రజాహృదయాలలో సరాసరి సంచలనం కలిగిస్తుంది. అట్టి మహత్తరకార్యానికి నడుము కట్టింది నటుడు. తన శక్తి సామర్థ్యాలచేత మన భావాలను గుప్పిటబట్టి సరియైనమార్గంలోకి లాగడంలో నటుడిది అందెవేసిన చెయ్యి. తాను తన వ్యక్తిత్వాన్ని చంపుకుని ఏదో వేషము వేసుకొని, యింకో పేరు పెట్టుకుని, నవ్వుతూ, ఏడుస్తూ, విశ్వకల్యాణానికి పాటుబడే నటుని వృత్తే చెడ్డదైతే యింకేది మంచివృత్తి? ఇట్టి కళారాధకులనే 'తోసిరాజన్న' నింకేది గతి!

అభినయం

1

తాదాత్మ్యం

నటుడు తాను ధరించిన పాత్ర సుఖదుఃఖాది అవస్థలను, హావభావవిలాసాదిచేష్టలను వ్యక్తీకరిస్తూ, ఆ పాత్రే తమముందు ప్రత్యక్షమైందని సామాజికులు తలచేటట్లు భ్రమింపజేసి, వారికి రసానుభూతికల్గించడమే అభినయం. తేలుకుట్టి నప్పుడు ఏడ్వడము అభినయము అనిపించుకోదు. తేలు కుట్టనప్పుడు కుట్టినట్లు నటించి, అది నిజమనుకొనేటట్లు చుట్టూవున్న వారిని భ్రమింపజేసేదే అభినయం.

గడ్డిపాడు పగటివేషధారులు ఎందరినో యిట్లా భ్రమింపజేసిఅగ్రహారాదిపారితోషికాలుపొందడం జగద్విదితం. నేడు తెలుగువారిలో వి. చంద్రశేఖరంగారు, బెంగాలీలలో రాంకుమార్ అనేకులను భ్రమింపజేస్తున్నారు. ఈ భ్రమింపజేసే శక్తి ప్రతి నటునకూ అత్యావశ్యకం.

తాదాత్మ్యం

నటుడు వేషం ధరించుకొని రంగభూమిమీదికి వచ్చినతర్వాత, తన వ్యక్తిత్వమును చంపుకొని తాను ధరించిన పాత్రలో ఐక్యమై నటించాలా? లేక తాను ఒక పాత్ర ధరిస్తున్నాననే సంపూర్ణ జ్ఞానంతో నటించాలా? అంటే నటునకు రసానుభూతికి యోగ్యత వుందా? ప్రకృతిబంధనాలలో చిక్కుకున్న మానవునకు తన వ్యక్తిత్వాన్ని మరచిపోవడం సాధ్యమౌతుందా? ఈ ప్రశ్నలు భరతముని కాలంనుండీ వివాదగ్రస్తమైనవి.

లాక్షణిక మతము

అభినవగుప్తాచార్యులు "రసము సామాజికనిష్ఠము. అనుకరణమాత్రపరుడైన నటునకు రసానుభవయోగ్యత మృగ్యము. నటుడు తాదాత్మ్యం పొందినచో అభినయ ప్రకాశము చేయజాలడు." అని రాస్తూ రసము సామాజిక నిష్ఠ మని సిద్ధాంతీకరించారు. ధనంజయుడుకూడా "అవస్థానుకరణం నాట్యం" అనియే అభిప్రాయపడ్డాడు.

తన్ను మరచిపోయిన నటుడు రంగంమీద తన విద్యుక్తధర్మాన్ని నిర్వర్తింపగలడా?

చైతన్యస్వామి తన వ్యక్తిత్వాన్ని మరిచేపోయి తాను రాధ ననే బుద్ధితో సముద్రంలో కృష్ణుని దర్శించి అందులో పడిపోయినాడనీ, అందుకే ఆ సముద్రతీరానికి ప్రభుతీర్థమని పేరు వచ్చిందనీ ప్రసిద్ధి. ఎప్పుడైతే నటుడు తనవ్యక్తిత్వం మరచి ఇంకోపాత్ర అవస్థలను అనుభవిస్తాడో అప్పుడు నటించడం కష్టతరమౌతుంది. దుఃఖం కలిగినప్పుడు హృదయభారం తీరేవరకూ సహజంగా మానవుడు ఏడుస్తూనే వుంటాడు. తీవ్రమైనకొద్దీ స్తబ్ధత ఏర్పడుతుంది. ఏదొకతప్పు ఇంకోపని సరిగా నిర్వర్తింపలేకపోతాడు. అన్యాయత్తచిత్తులైన వారు ఒకపని చేయపోయి ఒకపని చేస్తారు.

చిత్తూరు జిల్లాలో ప్రహ్లాదనాటక ప్రదర్శనంలో నరసింహమూర్తి వేషధారి తనవ్యక్తిత్వం మరచిపోయి హిరణ్యకశ్యప వేషధారిని నిజంగా చంపినట్లు వినికిడి. బందరు నేషనల్ థియేటరువారి 'మీరాబాయి' ప్రదర్శనంలో ఉదయసింహ పాత్రధారి, బాలుడు ఏడ్వడం మొదలుపెట్టి ఆపుకోలేకపోయ్యాడు. నటించనూలేకపోయినాడు. తెర దింపవలసివచ్చింది. వీటినిబట్టి చూస్తే నటుడు తన పాత్రలో సంపూర్ణంగా ఐక్యమైపోతే అభినయానికి అడ్డువస్తుందని తెలుతుంది.

అయితే 'మనసులో లేంది కావలించుకుంటే వస్తుందా' అనే సామెత ననుసరించి నటుడు తాను ప్రదర్శింపబోయే రసాన్ని మనస్సులో భావించుకోకుండా, తానే ఆ పాత్రనని అనుకోకుండా నటిస్తే సభ్యులలో రసోత్పత్తి కలుగజేయ గల్గుతాడా? నటుడు ఎప్పుడైతే మనస్సులో ఆ పాత్ర అవస్థను భావించుకుంటాడో అప్పుడే రసము ఉత్పన్నమైతీరుతుంది. ఆ పాత్ర అవస్థ తనదే అని భావించుకోకపోతే సభికులను మెప్పించ లేడు. లోకవృత్తంలో యిందుకు ప్రత్యక్ష నిదర్శనాలు కన్పిస్తవి. ఒకడు నిజంగా ఒకచిక్కులోపడి బాధపడుతున్నవాడు తన స్థితిని వర్ణించేటప్పుడు కలిగే సానుభూతి మనకు నటించేవాడి కథను విన్నప్పుడు కలగదు. బాధ ఎక్కువైన కొలదీ తమసానుభూతికూడా ఎక్కువౌతుంది. నటించే వాడిశీలాన్ని ఎప్పుడైతే మనము పసిగట్టుతామో అప్పుడు వానిపై ఏహ్యభావం కల్గుతుంది. ఇందువల్లనటుడు ఆపాత్రలో ఐక్యమై, పాత్ర అవస్థలు తనవైనట్లు తలచకపోతే సామాజికులను మెప్పించలేడని స్పష్టమౌతుంది.

తాదాత్మ్యం వహింపలేకపోతే సభ్యుల మెప్పింపజాలరనటానికి నేటికి మన తెనుగు

నటులే తార్కాణం. నాటకప్రదర్శనాలు రస విహీనంగా ఉండడం ఇందుమూలం గానే.

అభ్యాసం కూసువిద్య

అయితే, రసోన్మత్తుడగు నటుడు తనకర్తవ్యం నిర్వర్తింపగలడా ? అభ్యాసవశంవల్ల అతని కరచరణాదులు తమతమ విద్యుక్తధర్మమును నెరవేరుస్తాయి. జపంలో నిమగ్నుడైనా, ప్రేళులు తులసీదళాన్ని తిప్పుతూ వుండటం నిత్యకృత్యంలో మనము చూస్తున్నదే.

సంపూర్ణంగా తాదాత్మ్యం వహిస్తే నటించడమే అసంభవం. లేకుంటే సామాజికులను మెప్పించలేడు. ఇక ఏది దారి ? నటుడు తాత్కాలికంగా తాదాత్మ్యం వహించి దానిని తన యధీనంలో వుంచుకుంటే యీ చిక్కులన్నీ తీరిపోతవి. అప్పుడు నటుడు రసాన్ని ఆస్వాదిస్తూ, సభికులను ఆస్వాదింపజేయుగలుగుతాడు. స్థాయికి మించి రసము నటనకు అడ్డుతగిలే పరిస్థితి ఏర్పడితే వెంటనే తను తెప్పరిల్లుకుంటాడు. అప్పుడు చైతన్యం కలిగి నాటకరంగంమీద యథావిధిగా నటింపగలుగుతాడు. దీనినే ఆంగ్లంలో 'Sub-conscious state' అంటారు. ఇది పరకాయప్రవేశంలాంటిది. అనుభవైకవేదులగు నటసత్త్

ములు ఈభావమునే తెలువరించారు. అంటే నటుడు తన్ను మరచి ఆపాత్రలో ఐక్యమైనా హృదయం మారుమూలల్లో తన్ను బదిలపరచుకోవాలి. దాని అవసరం వచ్చినప్పుడు స్వీకరించాలి. ఈ వాదాన్ని బలపర్చే నాట్యాచార్యుని అభిప్రాయంతో ఈ వ్యాసం ముగిస్తాను.

'యథాజీ స్వభావంస్వం పరిత్యజ్యాన్య దైహికం
పరభావం ప్రకురుతే । పరదేహ ముపాశ్రితః
ఏవం బుధః పరంభావం సోస్మీతి మనసాస్మరన్
వేషవాగంగ లీలాభి ; చేష్టాభిశ్చ సమాచరేత్ ॥

(జీవు డెట్లు తనస్వభావమును వదలి పరదేహము నాశ్రయించి పరభావమును పొందుచున్నాడో అట్లే నటుడు తాను ధరించిన భూమికను తానేనని భావించి, వేషము, వాచికము, అంగలీలలు మొదలగువానిచే ఆపాత్రమును అనుకరింపవలెను.)

2

ఆంగికము

అభినయము నాల్గు విధాలు.

1. ఆంగికము:-కరచరణాది అవయవ విన్యాసముచే భావమును వెల్లడించడం
2. వాచికము:-గద్య, పద్య గేయాలచే రసమును వ్యక్తం చేయడం
3. ఆహార్యము:-పాత్రకు తగు వేషభూషణాదులను అలంకరించుకోవడం
4. సాత్వికము:-అశ్రు, కంప, రోమాంచాది సత్వములను ద్యోతకం చేయడం.

కరచరణాది అవయవ విన్యాసముచే భావమును వెల్లడించడం ఆంగికాభినయము. ఈ ఆంగికాభినయం మూడు విధాలు. 1. శరీరాభినయం: శిరస్సు, హస్తము, కటి, వక్షస్థలము. నితంబములు, పాదములు: వీటిచే శరీరాభినయము సూచింపబడును. 2. ముఖము, నేత్రములు, ఫాలము, నాసిక, ఓష్ఠము. కపోలము, చుబుకము ఈ ఉపాంగములు, ముఖాభినయమునకు ఉపయుక్తమగును 3. చేష్టాకృతం. స్వాభావికమైన గమనం, ఆ గమనం, ఉపవేష్టనం, ఉత్థానము, చేష్టాభినయమనబడును. హస్తాభినయంలోనే ముద్రలు నిరూ

పింపబడ్డాయి. హస్తభేదములు 38 విధాలు. వీటిలో మరల రెండు భేదాలు. సంయుత, అసంయుత హస్తాలు. మొదటిది 24 విధాలు. రెండవది 31 విధాలు. ఇవన్నియు భరతనాట్యశాస్త్రంలో వివరంగా వర్ణింపబడ్డాయి.

అవశ్యకం

వాచికంద్వారా భావం వెల్లడిస్తున్నప్పుడు ఆంగికాభినయానికి ఆవశ్యకం ఏమిటి అనే ప్రశ్న రావచ్చు. మానవుడు సహజంగా తన దైనందిన జీవితంలో కరచరణాది అవయవాలను ఉపయోగిస్తూనే వుంటాడు. వాచికంద్వారా భావాన్ని వెల్లడించేటప్పుడుకూడా ఒకొక్కప్పుడు అవయవాలుతోకూడా ఆభావాన్నే వెలువరిస్తాడు. (ఉదా) చేతులు ఊగించుకుంటూ 'నమస్కారమండీ' అనడు. 'నమస్కార' మంటూ చేతులుజోడిస్తాడు. ఒకొక్కప్పుడు 'నమస్కార' మనకుండా చేతులు జోడిస్తాడు. బెదిరించేటప్పుడు జాగ్రత్తఅని వూరుకోక వేలుఆడిస్తాడు. ఇట్లా అనేక ఉదాహరణాలివ్వవచ్చు. అవయవ చలన మనేది మానవునకు సహజం. బహిరింద్రియ వ్యాపారంవల్ల మనోభావం వెల్లడౌతుంది. మానవజీవితానికీఅవస్థలకూ రూపం యివ్వడమే నాటకం కాబట్టి నటనకు ఆంగికాభినయము ఆవశ్యకము.

ప్రయోజనం

రంగస్థలంమీద నటుడు అవయవ విన్యాసం చూపకుండా వాచికంద్వారా మాత్రమే భావం వెల్లడించితేఒక శిలాప్రతిమ మాట్లాడుతున్నట్లుఅని పించి సహజత్వం నమసిపోతుంది. నటుడు తాను ధరించినపాత్ర ప్రత్యక్షమైనట్లు సమాజకులను భ్రమింపజేయజాలడు. అవయవాలన్నీ కదలకుండా బిగపట్టితే నటుడుకి ఉత్సాహం చచ్చిపోతుంది. ఒక్కొక్కప్పుడు నటించడమే దుర్భరమౌతుంద. అవయవ విన్యాసంవల్ల ఉత్సాహం కలుగుతుంది. సమాజకులకు భ్రమగొల్పుతుంది. ఇందువల్ల ఆంగిక అభినయ ప్రాధాన్యం విస్పష్టము.

ముద్రాదులు

భరతనాట్య శాస్త్రంలో చెప్పబడ్డ హస్తగ్రీవా దులు రూపకపరిదర్శనానికి ఎంతవరకు ఉపకరిస్తవి? ఈ హస్తాదులు సూక్ష్మంగా ప్రతిపదమునకు అభి నయించి చూపే నాట్యాదిలో వుపయుక్తమౌతవే గాని రూపక ప్రదర్శనానికి ఎక్కువగా ఉపకరిం చవు. "మహారాజా! చూడుచూడు. ఈ మకరం దోద్యానము, పిల్ల తెమ్మెరలచేత ఊగులాడుతూ వున్న ననిచిన మొలమావి పూగుత్తుల పుష్పోడి

మొత్తాలంతో ... ...'' ఈ వాక్యంలోని ప్రతిప దాన్ని అభినయంతో చూపడం మొదలు పెట్టితే ఎంత అసభ్యంగా వుంటుందో వేరే చెప్పనక్కర లేదు. కాని వాచికం లేకుండా మూగాభినయం ద్వారా వెల్లడించవలసి వచ్చినప్పుడు యీ ముద్రా ములు సహాయకారులవుతవి. ఉదా: హెచ్చరికకు వేలు బెదరించడమే.

ప్రమాణం

ఈ ఆంగికాభినయానికి ప్రమాణమేమిటి? పురాణాలలోగాని, చరిత్రలలోగాని భలానావ్యక్తి యీ విధంగా, ఈ యీ సమయాలలో యిట్లా నడిచే వాడని వ్రాసిలేదే మరి ఎట్లా? దీనికి లోకమే ప్రమాణము. నటుడు లోకంలోని జనులు ఆయా అవస్థలలో, కరచరణాదులను ఎట్లాకదులుపుతారో బాగుగా గుర్తించాలి. అట్లా గుర్తించి ఆ యా విన్యాసాలను శ్రద్ధగా అభ్యసించి, తనవి చేసుకొని రంగంమీాద వాటిని ప్రదర్శించాలి. ఇందుకు భరతాచార్యుని శ్లోకం: 'నానా కలః ప్రకృతయః శీలే నాట్యం ప్రతిష్టితం, తస్మాల్లోక ప్రమాణం హి జ్ఞేయం నాట్యం ప్రయోక్తృభిః.'

సహజంగా మానవుని వైఖరి సంతోషంతో వున్నప్పుడు ఒకవిధంగానూ, దుఃఖంలో వున్నప్పుడు ఒకవిధంగా నూ వుంటుంది. నిలుచుండడం, నడవడం, చేతులు మొదలైనవి కదపడం యీ అవస్థలకు అనుగుణ్యంగా వుంటుంది. (ఉదా.) దుఃఖంలో వున్నప్పుడు చేతులతో ముఖం కప్పుకోవడం యిత్యాదులు. ప్రతి అవస్థకు అవయవ విన్యాసం మారుతూవుంటుంది. ఈ మార్పును సూక్ష్మంగా నటుడు పరిశీలించాలి. ఇంకో చిత్రమేమంటే ఒకే అవస్థలో భిన్నభిన్న వ్యక్తులు భిన్నభిన్న రీతులుగా వర్తిస్తారు. వారి కరచరణాది అవయవ విన్యాసమే వేరుగా వుంటుంది. ఆయా పాత్రల శీలాన్నిబట్టీ, దేశకాల మతములనుబట్టీ యీ మార్పు వస్తుంది. హిందువులు 'నమస్కారము' అంటూ చేతులు జోడిస్తారు. క్రైస్తవులు ఒకరొకరి చేతులు కలుపుకుంటారు. ముస్లిములు వంగి ఒకచేతితో నమస్కరిస్తారు. శిష్యులు గురువుకు, దేవాలయంలో భక్తులు దేవునకు సామాన్యంగా సాష్టాంగపడతారు. అదే నేటి యువకులు దేవునిముందర చేతులు జోడించడంమట్టుకే చేస్తారు. స్త్రీలు సాష్టాంగపడరు. ఇట్టి భిన్నభిన్న సంప్రదాయాలను జాగ్రత్తగా నటుడు పరిశీలించాలి.

ఒకే వ్యక్తి యితరులతో మాట్లాడేటప్పుడు యితర వ్యక్తులనుబట్టి అతని కరచరణాది అవయవ విన్యాసం మారుతుంటుంది. భార్యతో మాట్లాడే టప్పుడు వేరు, సంతానంతో మిత్రులతో మాట్లాడేటప్పుడు వేరువేరు విధంగా మానవుడు ప్రవర్తిస్తాడు. ఇట్లానే అధికారిముందు చేతులు నలుపుకునే ఉద్యోగి తన క్రిందివానితో అతి దర్జాగా మాట్లాడుతాడు. అవయవాల కదలిక కూడా అట్లానే వుంటుంది. రాజుముందు సేవకుని ప్రవర్తన, ఆసేవకుని మంత్రిముందు ప్రవర్తన భేదిస్తాయి. ఇట్లానే యితరములు ఊహ్యములు.

హస్తాభినయము

మానవుడు మాటలు నేర్వని కాలంలో ఒకరి అభిప్రాయాలను ఒకరికి తెలియజేయడానికి కొన్ని సంజ్ఞలను ఉపయోగిస్తూండేవారని ఊహించ వచ్చు. అవికూడా హస్తాలద్వారా అయివుండ వచ్చు. కాలక్రమేణ మానవుడు భాషను నేర్చు కుని తన భావాలను తద్వారా వెల్లడిస్తూ ఈ సంజ్ఞలను తగ్గించుకున్నా వాటిని పూర్తిగా విస ర్జింపలేకపోయాడు. వాచికంద్వారా వెల్లడించ లేని భావాలను ఎవరికీ వినిపించకుండా తాను ఏ ఒక్కరికో తెలియచేయ తలచినప్పుడు యిప్

మనుష్యునకు అత్యంతావశ్యకాలై పోయినాయి. అందుకనే నేటికీ వాటిని అంటిపెట్టుకునే వున్నాడు మానవుడు.

ఒక్కొక్క భావానికి దేశ కాల పాత్రలను బట్టి వేరు వేరు సంజ్ఞలు ఏర్పడ్డాయి. ఒక సంజ్ఞ ఒక దేశంలో, ఒక కాలంలో ఒకభావాన్ని స్ఫురింప జేస్తుండేది. ఆ సంజ్ఞ మానవులు తెలిసి ఆరంభించిందే కాని ఏ శాస్త్రకారుడూ ఏర్పర చింది కాదు. ఇట్లా ప్రజలలో వ్యాప్తి అయివున్న సంజ్ఞ లన్నిటినీ భరతముని క్రోడీకరించి తన నాట్య శాస్త్రంలో రాశాడు. ఒక్కొక్క సంజ్ఞ ఏ యే భావాలకు గుర్తో కూడా వెల్లడిస్తూ వీటిని విభాగించి, హస్తాలని, గ్రీవాలని ఆయా అవయ వాలనుబట్టి వాటికి నామకరణం చేశాడు. ఇవి నాట్యంలో ఎక్కువ ఉపయుక్తమౌతాయి. రూపక ప్రదర్శనంలో ఆవశ్యక మైచోట్ల తప్ప ప్రతిపదాభినయం చేస్తే అసభ్యంగా వుంటుంది. అనావశ్యకమని నటులు వీటిని నేర్వకుండా వుండ రాదు. నాట్యకర్తకు కావలసినవివరాలు, అభ్యాస పాటవం అక్కర లేదుగాని వీటి పరిచయంఅవసరం.

నేటి మన యువకు లెందరో నాట్యప్రదర్శ నంలో వీటిభావం తెలియడం లేదంటున్నారు.

నాట్యశాస్త్ర పరిచయం వుంటేనే తెలుస్తాయంటారు. ఈ తెలియకపోవడమనేది చాల కాలం నుండీ వస్తూనే వుండవచ్చు. ఈ ప్రజానీకాన్ని నాట్యశాస్త్రం చదువుకోమని ఆజ్ఞాపించలేము. వారికి తెలిసేటట్టు చేయడమే నటుని కర్తవ్యము. నాట్యశాస్త్రంలో యీహస్తం యీ భావాలను సూచిస్తుందని రాశేవుంది. వాటినన్నిటినీ పరిశీలించి యీ కాలంలో ఏ హస్తం ఏ భావానికి సంజ్ఞారూపంగా లోకంలో ప్రయోగింపబడుచున్నదో తెలుసుకుని, క్రొత్తవాటిని మానవజీవిత పరిశీలనవల్ల సృష్టించుకుంటే యీ అగమ్యగోచరమనే వాదు భరతనాట్యానికి పోతుంది.

(ఉదా)— అరాళహస్తం;;- బొటనవ్రేలు, చూపుడువ్రేలు వంచి తక్కినవి చాచి వెల్లకిలా పట్టితే అరాళహస్తమౌతుంది. ఇది మంచినీటికి సంజ్ఞ. లోకవృత్తంలో, ఔపాసన పట్టేటప్పుడూ, దేవతాతీర్థం పుచ్చుకునేటప్పుడూ యిది ఆచరణలో వుంది.

త్రిశూలహస్తం:— బొటనవ్రేలు, చిటికినవ్రేలు మూసి మధ్యవ్రేళ్లు తెరిచితే త్రిశూలహస్తం. ఇది త్రిశూలానికీ మూడుసంఖ్యగా

సంజ్ఞ. త్రికోణం యీ హస్తాకారంలోనే వుంటుంది. మూడో సంఖ్య చూపదలచితే యిట్లే లోకంలో చూపుతారు.

నేత్రాలు

" చక్షుర్భ్యాం దర్శయేద్భావం" అని భావ ప్రదర్శనానికి నేత్రముకే ప్రాధాన్యం యిచ్చారు పూర్వలాక్షణికులు. "Face is the Index of the mind" అన్నారు పాశ్చాత్యులు. మానవుడు తన భావాలను ఎంత దాచుకో తల్చినా ముఖం, అందులో ముఖ్యంగా నేత్రం, పట్టిస్తుంది. కోపం వచ్చినప్పుడు నేత్రం రక్తారుణము తాలుస్తుంది. ఆ భావాన్ని ఎంత దాయదలచినా లాభం లేదు. ఇంకా ప్రేమ కళ్ళలో తొణికిసలాడుతుంది. ప్రియుని దర్శనం కలిగినప్పుడు ప్రియురాలి నేత్రాలు పట్టిస్తాయి. భావమును చక్కగా స్ఫురింపజేయటానికి నేత్రా లెంతో ఉపయుక్తములైనవి.

నిండుగా విప్పితే భావం వేరు, సగం విప్పితే దృష్టులలోకూడా భేదా లున్నాయి. ఓరగంట చూడటం మొదలైనవి. ఈ దృష్టిభేదాలు కూడా నాట్యశాస్త్రంలో విశదీకరింపబడ్డాయి. వీటిని

నటులు అతి జాగ్రత్తగా అభ్యసించి ఉపయోగించాలి.

గమనం

నడకలో అనేక భేదాలున్నాయి. దేశకాల పాత్రలనుబట్టి యీ విభేదాలు స్పష్టంగా చూపాలి. 'అడుగులు తడబడ' నడక వేరు, రాజు నడిచే విధం వేరు. సేవకుడిది వేరు. మామూలు మనుష్యుడే భిన్నభిన్నావస్థలలో భిన్నభిన్న విధాలుగా నడుస్తాడు. ఉదా:-దూరం నడిచినవాడు కాళ్ళీడ్చుకుంటూ నడుస్తాడు. సంతోషంతో వున్నప్పుడు ఒక విధమైన దర్జాగా నడుస్తాడు. ఇట్టి భేదాలను నటుడు లోకవ్యవహార పరిశీలనవల్ల నాట్యశాస్త్రం ద్వారా అభ్యసించి అలవర్చుకోవాలి.

వీటి అన్నిటిలోకీ చిత్రమైనవి అధిరోహణావరోహణలు. సామాన్యంగా సంస్కృతరూపకాల్లో '(అని యిరువురును ప్రాసాదావరోహణము నటింతురు)' ఇట్టి అభినయం కవులు రాస్తుంటారు. పాశ్చాత్య రంగాలమీద మిద్దెలు, మేడలు, వాటికి మెట్లు కృత్రిమంగా ఏ కొయ్యతోనో నిర్మించడం వల్ల అధిరోహణావరోహణలు సులభం. కాని భారతీయ నాట్యరంగంమీద అట్టి రంగపరికరాలు పూర్వులు ఉపయోగించ లేదు. నేడు వుపయోగించే అవకాశాలు లేవు. నేటి నటులు యీ

నాటకాలాడినా యీ అభినయం తెలియక, ముందుకు రెండడుగులు వేసి 'ఓయి! ఇదే ఆ మకరందోద్యానము' అని అంటున్నారు, కూచిపూడి భాగవతులలో కీ. శే. చింతా వెంకట్రామయ్యగారు యిట్టి నడక చూపేవారు. అన్ని నాటకాలలోనూ నారద వేషం వేసేవారు. వారు నారదుడుగా రంగస్థలంమీదకు వస్తుంటే భూమిమీద నడచి కాకుండా మేఘాలనుండి క్రిందకు దిగివస్తున్నట్టు అనిపించేది. నిష్క్రమించినప్పుడు ఆకాశంలోకి ఎగురుతున్నట్టనిపించేది. ఈ ఆకాశ గమన ప్రదర్శన విధానం నాట్యశాస్త్రంలో వుండక పోదు, ఇట్టి నడకలు అనేకం అందులో వున్నాయి. నటుడు వీటిని అభ్యసించి లోకవృత్తానికి అనుగుణంగా ప్రదర్శించాలి.

భంగిమం (Pose)

హస్త, గ్రీవాదుల సముదాయక ప్రదర్శనమే భంగిమము. శరీరావయవాలు తగు సామ్యము పొందినప్పుడు భంగిమము దృశ్యమానమౌతుంది. లేకుంటే అసహ్యంగా వుంటుంది. బాణ సంధాన భంగిమం ఉదాహరణగా తీసుకుందాం. రెండు పాదాలూ దగ్గరగా వుంచి ఎవరూ అస్త్రం సంధించరు. ఒక కాలు ముందుకు, ఒకటి వెనుకకు పెట్టుతారు. ఎడమచేతితో విల్లూ, కుడిచేతితో

నారి పట్టుకుంటారు. దీనికి భిన్నంగా భంగిమం పట్టితే సంధానం పొసగదు. ఇట్టి అవయవ సామ్యం నటుడు చూచుకోవాలి.

ఒకొక్క నటుడు ఒక్కొక్క భంగిమంలో అందంగా కన్పిస్తాడు. కొందరు పార్శ్వభంగిమంలో (Side Pose) లో అసహ్యంగా వుంటారు. అట్టివి నటుడు పరిశీలించి వర్జించాలి.

నేటి నటులు

చేతులు యిష్టం వచ్చినట్టు త్రిప్పడం, బారలు చాచడం మొదలగు అవలక్షణాలు ఎక్కువైనాయి.

'పాతాళమున కేగి' అంటూ ఆకాశం వైపు చూపించే నటు లున్నారనడంలో ఆశ్చర్యం లేదు. ప్రవేశ నిష్క్రమణాదుల విషయం బొత్తుగా శ్రద్ధ వహించడం లేదు. భంగిమాలు అసహ్యంగా ఉంటున్నాయి. ఎవరో చేసిన అభినయాన్ని అనుకరించబోయి బోర్లపడుతున్నారు. ఒక శరీరానికి అనువైన భంగిమం యింకొక శరీరానికి అనువు కాకపోగా అసహ్యంగా వుంటుంది. ఈ విషయాలలో మన నటులు చాలా శ్రద్ధవహించాలి. నాట్యశాస్త్ర రీతులు పరిశీలించాలి. లోకవృత్తం గుర్తించాలి.

3

వాచికం

కవి విరచిత గద్య పద్య గేయాలు పఠించడం ద్వారా రసమువ్యక్తీకరించడం వాచికాభినయము.

<u>అవశ్యకం</u>

సామాన్యంగా, మూగవారుతప్ప మిగతా మానవులంతా తమ దైనందిన చర్యలలో తమ భావాలను భాషద్వారా వ్యక్తీకరిస్తుంటారు. మానవునకు మాట్లాడ మనేది ప్రకృతిసిద్ధమైపోయింది. ఒక నియమంగా పెట్టుకుంటేతప్ప మాట్లాడకుండా వుండలేడు. ఏవో ప్రత్యేకపరిస్థితులలో మాత్రమే మానవుడు మూకీభావంవహిస్తాడు. (ఉదా.) అలిగినప్పుడు, మూతి ముడుచుకుని మాట్లాడకుండా కూర్చుంటాడు. దీన్నిబట్టి బెల్లంకొట్టినరాయి సామెత వచ్చివుంటుంది.

మానవుని ప్రకృతినీ, జీవితాన్నీ ప్రతిబింబింప చేసే రూపకప్రదర్శనంలో వాచికం లేకపోతే మూగవారి సంభాషణలావుండి తుదకు పరిహాసాస్పద మొందుతుంది. వాచికాన్ని బహిష్కరించిన నాట్యసంప్రదాయాలే కథాకళి వగైరా. అవి ప్రజకు అర్థం కాకపోవడంలో ఆశ్చర్యంలేదు.

వాచికానికి బదులు ఆ సంప్రదాయంలో కొన్ని సంజ్ఞలు ఏర్పరచుకోవలసిరావడం అవి ప్రజకు అర్థంకాకపోవడం కథాకళి చూచినవారికి విదిత మౌతుంది.

ఇంతేగాక సభికులకు ఆపాత్ర ప్రత్యక్షమైనట్టు అనిపించాలంటే వాచికం ఎక్కువ ఉపయోగకారి అవుతుంది. వెంటనే సభ్యులను నమ్మించడం శైలిక.

గద్యపఠనం

సాధారణంగా మనుష్యుడు మాటలే ఎక్కువగా ఉపయోగిస్తాడు. ఏదో సంతోషసమయం లోనో, హృదయవేగం అమితమైనప్పుడో పద్య గేయాలు మానవునిలో పుట్టుతాయి. మామూలు పరిస్థితిలో గద్యమే మాట్లాడుతాడు. అయితే స్థితిని, అవసనుబట్టి ఉచ్చారణలో భేదంవుంటుంది. ఒక్క 'రా' అనే మాట తీసుకుంటే, రాజు 'రా' అని సేవకుని పిలిచినట్టుగా సామాన్యుడు ఉచ్చరించడు. ఆ రాజే దీనావస్థలో యింకోమాదిరిగా శృంగారరసమగ్నుడైనప్పుడు యింకో మాదిరిగా 'రా' అనేదానినే ఉచ్చరిస్తాడు. నటుడు ఆ ఉచ్చారణలోని స్థాయిలన్నిటినీ శ్రద్ధగా గమనించి అభ్యసించి అనుకరించాలి.

కవి రాసిన గద్యమును స్పష్టంగా ఉచ్చరించాలి. మాటలనుగాని, అక్షరాలనుగాని మింగివేయరాదు. సభ్యుల కందరకూ విస్పష్టమయ్యేటట్టు విన్పించాలి. అయితే ఒక సందేహం రావచ్చు. తన వ్యక్తిత్వాన్ని చంపుకోవలసిన నటుడు తన కంఠస్వరాన్ని మార్చుకుని కృత్రిమస్వరం తాల్చాలా లేక సహజ ధ్వనితో మాట్లాడాలా అని ఎంత ప్రయత్నించినా కృత్రిమస్వరం కృత్రిమస్వరమే. నటుడు ఎక్కడ కాసంత అపజయం పొందినా కృత్రిమత్వం బయల్పడి అసహ్యంగా తయారవుతుంది.

వాచిక పఠనంలో మాటల విసురులో అతి జాగ్రత్త వహించాలి. లేకుంటే 'రాముని తోక పివరుం డిట్లనియె' అనే పద్ధతిలోకి దిగుతుంది. ఈ విషయాలలో నేటి మన నటులు శ్రద్ధ చూపక పోవడం అతిశోచనీయం.

స్వగతం

స్వగతం నాటకాలలో వుండవచ్చునా లేదా అనే విషయం అటుంచి నటుడు దీన్ని ఎట్లు పఠించాలి అనేది విచారిద్దాం. స్వగత మంటే మానవుడు తనలో తాను మాట్లాడుకోవడం. ప్రకృతిలో తనలో తాను పైకి మాట్లాడడు. కాని పాత్ర యొక్క మానసికావస్థను తెల్పేందుకు పాత్రచేత

మాట్లాడించడం కవి సంప్రదాయమైనది. అంటే ఆ మాటలు రంగంమీద పాత్రలు వినరానివి. అట్టి మాటలను మెల్లగా కొంచెం ముఖం పక్కకు పెట్టి సభికులకు చెప్పుతున్నట్లు కాకుండా ఉచ్చరించాలి.

పద్య పఠనం

పద్యం చదివేటప్పుడు రాగం వుండాలా అక్కరలేదా? రాగము అవసరమైతే ఎంత వుండాలి? మొదలా, చివరా? ఇట్టి ప్రశ్నలు చాలాకాలం నుంచీ మన దేశంలో చర్చింపబడుతున్నాయి. భమిడిపాటి కామేశ్వరరావుగారు రాగం లేకుండా పద్యాలు చదువుతారు. రసయుక్తంగా కొంత వరకు వుంటాయి. అట్టి ప్రయత్నంలో నటుడు కృతకృత్యుడైతే నాటకరంగంమీద చాలా బాగుంటుంది.

అయితే నేటి రంగంమీదేమీ, ఉబుసు పోకకు పద్యం చదివినప్పుడేమీ రాగంతో చదవడం పరిపాటైపోయింది. సంగీతం రానివారు కూడా ఏదో కూనిరాగం తీస్తుంటారు. ఇది కొంత వరకు ప్రకృతిసిద్ధం అయిపోయింది. అయితే నేటి మన నటులు పద్యాలను యిష్టంవచ్చినట్టు చదువుతున్నారు. ఇష్టమువచ్చిన రాగం ఉపయోగిస్తున్నారు. పద్యంమధ్య ఎక్కడబడితే అక్కడ అర్థం

చెడుతుందన్నైనా పరికించక రాగం ఆలాపిస్తు న్నారు. దీనికి చిన్న ఉదాహరణ.

శా॥ బాలా ఏమని చెప్పవాడ, దమి నిల్వం జాల

(రాగము) లకీధాత్రిలో

(రాగం) వాలా (కొద్దిరాగము) యంచు శరీర మెల్ల యలయన్ - పద్లేశముల్ జూచి (రాగము) ని న్నేలీలం గనుగొందునా

(రాగము) యనుచు నెంతే బాధలందూల, ఈ (రాగము) వేళ గాంచితి రావణాసురుడరా - వే చంద్ర - బింబాధరా! (రాగము కొంత 'ఈ' యనియు 'ఏ' యనియు పాడుచున్నారు.

(సంగీత ఇంద్రసభ)

ఈ పద్యాన్ని నేటి నటులు పఠించే క్రమం అందులోనే యివ్వబడింది. దీనినిబట్టి మన నటుల పఠనావైచిత్ర్యం పాఠకులకు బోధపడుతుంది.

పు న రు క్తి

'పాడిందే పాట' రోత పుట్టిస్తుంది, అసభ్యం గానూ అసహజంగానూవుంటుంది. పునరుక్తిదోషం పెద్ద దోషాలలో వకటి. ఈ పునరుక్తి రెండు విధాలుగా నేటి నటుల ఆచరణలో వుంది. ఒకటి

చదివిన పాదమే తిరిగి చదవడం (ఉదా) 'అయినను పోయిరావలయు హస్తినకు అచ్చటి సంధి మాట లెటులున్నను' సాగి పద్యం పూర్తిచేయకుండా, తిరిగి 'అయనను పోయిరావలయు' అని చదవడం. పాండవోద్యోగవిజయ ప్రదర్శనాలలో చాలా పద్యాలిట్లా చదువుతున్నారు మననటులు.

రెండవది పునరుక్తి. సంస్కృతశ్లోకం చదవడం తర్వాత దాని అనువాదం పద్యరూపంలో చదవడం. (ఉదా) శకుంతలలో పద్యాలు.

ఇట్టి పునరుక్తిదోషాలు నటులు దిద్దుకోవాలి.

వన్సుమోరు

తెలుగుదేశానికి యీ వన్సుమోరు ప్రత్యేకతేమో అనిపిస్తుంది. కొంచెం బాగా పాడగల్గిన నటుని 'వన్సుమోర్' అని తిరిగి పాడించడం తెలుగు సభికుల సర్దా అయిపోయింది. వారి మెప్పు యింకా పొందాలనే తాత్కాలిక కాంక్షకు లొంగిపోయి, తన వ్యక్తిత్వాన్ని చంపుకొని నటుడు తిరిగి పాడుతున్నాడు. ఇది మన రంగానికి తీరని కళంకం. వన్సుమోరులు ఎక్కువైనకొలదీ నాటకం రక్తికట్టడంలేదని అనుకోవలసివస్తుంది. సారంగధరుని కరచరణ ఖండనచేసేముందు భగవత్ప్రార్థనారూపమైన కీర్తనను తిరిగి వన్సుమోరా?

జాలిచే కుమిలిపోవలసిన హృదయాలు నన్ను మోరు కోరుతున్నాయంటే రసంస్థాయికి చేరలేదని ఒప్పుకు తీరాలి. ఇట్లానే మృతినొందిన దశరథుని లేపించి మళ్ళీ పాడించారు. ఒక ప్రదర్శనంలో హరిశ్చంద్ర వేషంమీద దుష్టబుద్ధి పద్యాలూ ఈల పాటలూ, గ్రామఫోను పాటలూ. పాడమంటం, మన నటులు వారి ఆజ్ఞలు శిరసావహించటం మన అనాగరికతను వెల్లడిస్తుంది.

గేయ పఠనం

అడుగడుగుకు పాటలు రాయడం మన కవులకు మామూలు అయిపోయింది. కాళిదాసు మూడునాటకాలలో కలిపి బహు కొద్ది గేయాలున్నాయి. మన నటులు గేయాలను యిష్టంవచ్చినట్టు పాడడం మొదలుపెట్టారు. పాట అంతా రాగమయం అయిపోయి అందులోని సాహిత్యమే తెలియడంలేదు. ఆ రాగమైనా తెనుగుతనం కోల్పోయి, ఏ బెంగాలి అనుకరణో అయివుంటుంది. పాటలలో హ్రస్వాక్షరాలు దీర్ఘంగానూ, దీర్ఘాక్షరాలు హ్రస్వంగానూఉచ్చరింపబడుతున్నాయి. నాటక పాటలలో సంగీతానికి ప్రాధాన్యం తక్కువ. ఇక్కడ కావలసింది ఆ పాటలోని భావం తద్వారా రసం. రాగాలాపనకు మూర్ఛ

నాదుల ప్రదర్శనానికి రంగస్థలంమీద తావులేదు. ఆపాట భావానికీ, పాత్రపరిస్థితికీ అనుగుణంగా కావలసినంత రాగమే ఉపయోగించాలి.

స్వంతకవిత్వం

మన నటులు కవిరచనతో తృప్తిపొందక స్వంతంగాగాని, తమ అభిమాన కవిచేతగాని తమకు కావలసినట్లు రాయించుకుంటున్నారు. ఇది నాటకకవినే అవమానించినట్లు. ఇంతేగాక రంగస్థలంమీద ఆశువుగా తమకు ఆ నిమిషాన నోటికి వచ్చినట్లు చెప్పి హాస్యాస్పదులౌతున్నారు. దీనికి తమ పార్టు కంఠతా రాకపోవడమే కొంత కారణం. 'ప్రాంప్టరు' అందించలేకపోతే ఏదో ఆ సమయానికి నటులు అనేస్తున్నారు. ఒకొక్కప్పుడు వ్యాపర సందర్భాలు కలవక అపహాస్యహేతువౌతున్నది.

వాచికం - ఆంగికం

ఈ రెంటికీ పరస్పర సంబంధం ఎక్కువగా వుంది. ఒకదాన్నిబట్టి రెండవది నడుస్తుంది. 'అదిగో ద్వారక' అంటూ చేతితో చూపడం సహజం. ఒకొక్కొక్కప్పుడు వాక్యం నడకనుబట్టి హస్తవిన్యాసం మారుతూంటుంది.

Shakespeare మహాకవికూడా

' Suit the action to tbe word
the word to the action'

అన్నాడు.

'వాచికం సర్వ వాఙ్మయం' అన్నాడు అభినయదర్పణకారుడు. అంటే సర్వవాఙ్మయసారం వాచికం. బ్రహ్మ దీనిని ఋగ్వేదమునుండి గ్రైకొని నాట్యవేదం సృష్టించాడు. వాచికంలేని నాట్యం నాట్యంకాదు. మూగవారి ఆట.

4

ఆహార్యం

ఆవశ్యకం

నటునకు వేషం ఆవశ్యకమా? మామూలు దుస్తులతో రంగం ఎక్కితే వచ్చే నష్ట మేమిటి? సాధారణంగా ధరించే దుస్తులువేసుకుని 'వెడలె రాజు రవితేజ మలర' అని చెప్పుకున్నా ఎవరూ ఆ నటుని మహారాజుగా భావించుకోలేరు, సరి కదా, మతి చలించినదనికూడా అనుకోవచ్చు. అందుచేత అభినయానికి అత్యంత ప్రాధాన్యమైన వ్యామోహానికే భంగం వస్తుంది. 'అవస్థానుకరణం నాట్యం' అని పెద్దల నుడి. వేషభూషణాదులుకూడా అవస్థలక్రిందే పరిగణింపబడుతాయి. అందువల్ల నటుడు తాను ధరించే పాత్రకు తగు వేషభూషణాదులను ధరించితీరాలి.

ప్రయోజనం

ఇందువల్ల ప్రయోజనం ఏమిటి? సభాసదులను ఆపాత్ర ప్రత్యక్షమైందని భ్రమింపజేయడానికి ఎక్కువగా సహాయకారి అవుతుంది. నటుడు తాదాత్మ్యం వహించడానికికూడా ఉపయుక్త

మారుతుంది. కొంచెం చురుకైన బాలుడికి మంచి చమ్కీకుస్తులు వేసివదలండి, ఎంత ఠీవిగా నడు స్తాడో! ఎంత అధికారం చలాయిస్తాడో!

అందాకా ఎందుకు? ప్రతివారి అనుభవం లోనూవున్నదే, బుగ్గన చుక్కా, కాళ్ళకు పారాణి పెట్టగానే ఎక్కడలేని సిగ్గూ వధువుకు, ఎన్నడూ ఎరగని బెట్టూ అకాలవరునకూ వచ్చిపడతాయి. మళ్ళీ కంకణవిసర్జనలతో అవి మాయమౌతాయి. ఇదంతా వేషప్రభావం కాదంటారా?

ప్రమాణం

అయితే వేషధారణకు ప్రమాణం ఏమిటి? లోకమే ప్రమాణమని భరతముని సిద్ధాంతీకరించాడు. సరే, సాంఘిక నాటకాలలో లోకాన్ని ప్రమాణంగా తీసుకుంటాము. మరి పురాణ, చరిత్రాత్మక నాటకాలకో అంటే, పురాణాలు, చరిత్రలూ ఆధారాలు. నటుడు వాటిని శ్రద్ధగా చదివి వేషం ధరించాలి. (ఉదా,) రామకృష్ణులు నీలమేఘశ్యామవర్ణం.

అభినయం అవస్థానుకరణం. అందువల్ల పాత్రల యొక్క దేశ, కాల, శీల, వయోరూప, అవస్థలనుబట్టి వేషం ధరించడం ఉచితం. వీటి నొక్కొక్కటి విడివిడిగా చర్చిద్దాం.

దేశం

బుస్సీ వేషధారి ఖద్దరుధోవతులు కట్టుకు రంగం ఎక్కి నేను 'బుస్సీ' నన్నా నమ్మరు. సరిగదా అపహాస్యానికి పాల్పడుతాడు. అట్లే భరతఖండం లోని వివిధ దేశాలలో వేషంలో భేదముంది. పంజాబీవానిని వెంటనే గుర్తుపట్టేస్తాము. బ్రిటిష్ ఆంధ్రదేశాన్నుంచి హైదరాబాదు వచ్చి షేర్వాణీ ధరించిన అనేకమందిని వెంటనే గుర్తించడం కష్టమని మనందరకు అనుభవైకవేద్యమే. భరతుడు మేనమామల యింటివద్దనుండి అయోధ్యకు వచ్చి నప్పుడు అక్కడివా రెవ్వరూ అతణ్ణి గుర్తించలేక పోయారట. ఇందువల్ల పాత్ర నివసించిన దేశాచారాల ననుసరించి దుస్తులు ధరించాలి.

కాలం

పురాణయుగంలోని అర్జునుడికీ, చరిత్రయుగం లోని పృథ్వీరాజుకు ఒకేరకం దుస్తులు పనికిరావు. వారివారి కాలంలో ఆచరణలోవున్న దుస్తులనే ధరించాలి. లేకుంటే సమాజికులను ఆయా కాలాలలోకి తీసుకవెళ్ల లేరు. శకుంతలవేషానికి మేజోళ్లు తొడగడం కళాదేవతకు గొడ్డలిపెట్టు. ఈయిరవై సంవత్సరాలలో ఆంధ్రదేశీయుల దుస్తులలోన

అనేక మార్పులు కన్పిస్తున్నాయి. వాటిని నటుడు శ్రద్ధగా పరిశీలించాలి.

శీలం

దుస్తులనుబట్టి మనము సామాన్యంగా వ్యక్తి శీలాన్ని ఊహిస్తుంటాము. మన ఊహాలుకూడా చాలాభాగం సత్యమవుతూవుంటాయి. డాబుగా దుస్తులు ధరించేవాడు సామాన్యంగా డంబాచారి. సరుకు తక్కువ. గాంధీజీ చూడండి. 'కొల్లాయి గట్టితే నేమి' 'నాల్గువేదాల సార మెరిగిన పిలక', వేషాన్నిబట్టి సామాన్యంగా సంసారిణిని, వేశ్యను గుర్తుపట్టగలము. మధురవాణి, సత్యభామ, రుక్మిణి. ఈ ముగ్గురిని ఉదాహరణగా తీసుకుందాం. మధురవాణి వేశ్య. దాని అలంకరణమంతా విటులను ఆకర్షించేదిగా వుండాలి. ఇక రుక్మిణి మహా పతివ్రత. మనోవాక్కాయాలతో కృష్ణునే దైవంగా పూజించేది. భక్తితో తన భర్త ప్రేమను ఆకర్షించాలని తలచేది. సత్యభామకూడా మహాపతివ్రతే. కాని ఆమెలో భక్తికంటే ప్రేమఎక్కువ. సౌందర్య గర్వి. భర్త తన ఒక్కతెకే వశుడవ్వాలనే ఆశయం. ఈ యిద్దరి వేషధారణలోను విస్పష్టమైన భేదం కన్పించాలి.

మధురవాణి వేషంలా సత్యను తయారుచేయడం మహాదోషం. ఇట్లే తక్కిన పాత్రల శీలాన్ని

బట్టి వేషం ధరించాలి కాని, సమాజికుల తృప్తి కొరకో తమ తృప్తికొరకో యిష్టంవచ్చినట్లు వేషం వేయరాదు.

వయస్సు

పాదుకాపట్టాభిషేకంలో 40 ఏండ్ల రాముని చూసేసరికి ఆశ్చర్యం వేస్తుంది. 'చెక్కుటద్దాలూ లేవు, నిగనిగలూ లేవు.' సీతాకళ్యాణంలోనూ యింతే. ఆ ఆంబోతులాంటి నటుణ్ణి బాలుడను కోమనటం మన సభికులను అవమానించడమే. అభిమన్యుడు భారతయుద్ధంనాటికి 12 ఏండ్ల బాలుడు. అతని వీరత్వానికి ప్రకాశత తెచ్చిపెట్టింది అతని బాలకత్వమే.

ముసలివేషం ధరించేటప్పుడు వృద్ధునకు తగిన ముడుతలు కన్పించేటట్లు చూచుకోవాలి. మంచి నిండుయౌవనుని మొహాన తెల్లటి గడ్డం, మీసం హాస్యాస్పదంగా వుంటాయి. రసానుభూతికే భంగం వాటిల్లుతుంది.

రూపం

చేమకూర వేంకటకవి అర్జునుణ్ణి 'చామనచాయ మేనువాడు' అని వర్ణించాడు. అట్టి చామన చాయ మేని అర్జునుడు తెలుగునాటకరంగంమీద యింతవరకూసాక్షాత్కరించ లేదు. అక్బరుముక్కు

మీద పుట్టుమచ్చ వుందని చరిత్రకారులు...... లోకంలో ప్రసిద్ధమైన రూపాలు యింకెన్నో వున్నాయి. ప్రజాహృదయాలలో అట్టివి చాలా నాటుకుపోయాయి. ఆపాత్రల రూపాలను పరిశీలించి వేషం వేసుకోకపోతే యిదేమి యముడురా అని ప్రజ పులుక్కున అంటారు.

అవస్థ

మానవుడు తన దైనందిన జీవితంలో అనేక రకాలైన దుస్తులు ధరిస్తూవుంటాడు. ఉద్యోగరీత్యా కచేరీకి వెళ్ళేటప్పుడు ధరించే దుస్తులు వేరు. సాయంకాలం క్లబ్బుకు వెళ్ళేటప్పుడు వేరు. ఇంట్లో నిద్రించేటప్పుడు వేరు. పండుగనాడు ధరించేవి వేరు. సంతోషంగా వున్నప్పుడు ధరించేవి వేరు. విచారంగా వున్నప్పుడు వేరు. అంటే మానవుడు తన అవస్థ ననుసరించి దుస్తులు ధరించడం ప్రకృతిలో సహజం.

విరహి, పశ్చాత్తప్తుడు అయిన దుష్యంతుణ్ణి 'ముస్తాబుచోప్పుల మూలమట్టుగ ద్రోసిపుచ్చుటనై చిన్నవోయియుండ' అని కాళిదాసు వర్ణించాడు. ఇట్టి అవస్థనే షేక్స్పియరు,

' A lean cheek which you have not
A blue eye and sunken which you have

not.......a beard neglected which you have not.......and everything about you demonstrating a careless desolation.' అన్నాడు.

నటుడు పైవిధంగాలేక చక్కగా అలంకరించుకుని రంగంమీద 'హా చెలియా! నీకొరకు బెంగ పెట్టుకొని పూచికపుల్లనై తినే, మధురపదార్థాలు విషతుల్యములైనవే, మంచి దుస్తులు కండ్లకు ముండ్లు అయినవే.' అని ఆరంభిస్తే రసాభాసై హాస్యానికి పాల్పడతాడు.

నేటి మన తెలుగునటులు యీ భేదాలను పాటింపకపోవడం మహాదోషము. అంతఃపురంలో భార్యతో సరససల్లాపాలప్పుడుకూడా బండెడు ఆయుధాలతో తయారవడం ఎందుకో! మన్మథుడి కుత్తుక కోయడానికా? రాణీగారు అలిగితే ఆత్మహత్య చేసుకుంటానని బెదిరిస్తానికా?

అవస్థకు అనువైన దుస్తులు రూపం అమర్చుకోకపోతే అపహాస్యాకి తావు దొరుకుతుంది. నటులు యీ విషయం బహుశ్రద్ధ వహించాలి.

ఋషిపాత్రములు - నారదుడు

ఆధునిక నాటకరంగంమీద ఋషిపాత్రలను పెంటపాడు బైరాగులలా తయారుచేస్తున్నారు.

ఎవడిముఖంలోనూ కళాకాంతులు వుండవు. గడ్డ ముంటే మీసముండదు. మీసం వుంటే గడ్డ ముండదు. ఋషు లంతా తపస్సంపన్నులు. వారి నిట్లు ప్రదర్శించడం మహాపరాధం. నారదుడు బ్రహ్మచారి. కాని మన రంగంమీద పూలరంగ డిలా కన్పిస్తాడు. బజారులోని పువ్వు లన్నీ ఆయ నకే చాలవు. ఇట్టి అసభ్యా లన్నీ యికనైనా నటులు మానుతారని మా నమ్మకం.

పుష్పాలంకరణ

రంగమీద కృత్రిమ పుష్పాలను ధరించాలా? సహజ పుష్పములను ధరించాలా? ఈ రెండు వాదనలకూ బలీయమైన ప్రతిపత్తులే వున్నాయి. నాటకం కళ కాబట్టి కృత్రిమ పుష్పాలను ధరించి అవి సహజమైన వని భ్రమింపజేయాలంటారు ఒకరు. నిర్జీవమైన వాటిని భ్రమింపజేసేట్టు నిర్మిం చడమే అసంభవం. కాబట్టి అసలు పుష్పాలు వుండాలంటారు రెండవవారు. ఏదైనా అసలు కావలసింది సభికులకు పుష్పాకృతి. దాని రూపం సహజంగా వుండేటట్టు పుష్పాన్ని తయారుచేసినా వాసన ఎక్కడనుండి తెస్తారండీ? ఏనాయకుడో, నాయికో, 'యీపుష్పపరిమళం మత్తులో విరహం భరించలేను'అనిఅన్నప్పుడు ఆభావం సభికుల మన

స్సులో నాటడానికి వాసన అవసరం. కాక, సహజంగా రచించేశక్తి ఎంతమందికివుంది? శతాబ్దానికి ఒక్కడు కూడా పుట్టడంలేదు. అట్టి చిత్రకారుడు పుట్టితే ఆదరించడం సంభావనీయమే లేనినాడు చక్కగా సహజ పుష్పాలన లంకరించుకోవడం ఉత్తమం.

సారాంశం

'అవస్థానుకరణం నాట్యం' కాబట్టి పాత్రల దేశ, కాల, శీల, వయో, రూప, అవస్థలనుబట్టి దుస్తులు ధరించడం ఉత్తమం.

5

సాత్త్వికం

సత్త్వములనగా హృదయంలో ఆవిర్భవించిన భావములు. వీటిని ద్యోతకము చేయడమే సాత్త్వికాభినయం. నటుడు పాత్రల యొక్క సుఖదుఃఖాది రసములను భావించి, తన్మయీ భావము పొంది, వాటిని ద్యోతకంచేస్తూ, సామాజికుల హృదయాలలో ఆయా భావములను మేల్కొల్పడం సాత్త్వికాభినయ మనిపించుకుంటుంది.

క॥ పరగత సుఖదుఃఖాదుల
 నరయగ భావించియట్ల యలరుట సత్త్వస్ఫుర
 ణము తద్భవభావము
 లరయగ సాత్త్వికములయ్యె నవియెట్లన్నన్.
 (కావ్యాలంకార చూడామణి)

"విభావానుభావవ్యభిచారి సంయోగాద్రస నిష్పత్తిః" అనుటవల్ల సభికుల హృదయాలలో అణగియున్న రసములను విభావానుభావవ్యభిచారీ భావముల సంయోగమువల్ల నటుడు ఉద్రిక్తము చేయవలె.

అప్పుడు సామాజికులు రసానుభూతినిపొంది, తద్వారా బ్రహ్మానందం అనుభవించగల్గుతారు. ఇట్లా సభికులలో రసానుభూతి కల్గించేభావాలను గురించీ, నటునిప్రక్రియను గురించీ విచారిద్దాం.

విభావం

“భావపోషకము విభావము” అంటే నాయక, నాయికాది పాత్రలవర్ణన. ఇదిరెండువిధాలు (1) ఆలంబనం. (2) ఉద్దీపనం. శృంగార రసము నాయికా నాయకులు; రౌద్రమునశత్రువు ఇత్యాదులు, ఆలంబనము. శృంగారమునకు ఉద్యానమలయానిల చంద్రాదులు ఉద్దీపనాలు.

అనుభావం

“భావసంసూచనాత్మకమగు వికారము అనుభావము.” రతి, హాసము మొదలగు స్థాయీభావములను ముఖవికాసము, భ్రూవిక్షేపము రోమాంచములచే సూచించడం అనుభావము. వీటినన్నిటికినీ ప్రమాణము లోకము. వీటిని ద్యోతకం చేయడం నటునివిధి. క్రోధమావిర్భవించినప్పుడు కండ్లు ఎర్రపడుతాయి. నాసాపుటములు విశాలమౌతాయి. పెదవి కొరుక్కుంటాడు. చెక్కిళ్లు ఎర్రపడతవి. ఇట్టి లక్షణములు నటుడు తన

ముఖంలో ప్రదర్శించినప్పుడు సమాజికులుకోపంతో కూడిన పాత్రను చూడగల్గుతారు. ఇట్లే ప్రతిరసమునకు లోకవృత్తాన్ని పరిశీలించి నటుడు ఆయా ప్రక్రియలను అభ్యసించి ప్రదర్శించాలి.

భావం

"సుఖదుఃఖాదిజనితవాసనారూప భావకమనోవికారము భావము". నాటకప్రదర్శనములో పాత్రల సుఖదుఃఖాదులను అనుభవించుటచే ఉద్భవించిన మనోవికారము భావము. ఇట్టి మనోవికారమును సమాజకులలో కల్గించుటే నటుని ధర్మము.

సాత్త్వికములు

సాత్త్వికభావములు 8. (1) స్తంభము లేక నిర్వ్యాపారపాటు. అంగములన్నీ ఏ పనీచేయకుండా వుండడమే స్తంభము. హర్ష భయశోకవిస్మయ విషాద రోగములను ప్రదర్శించడానికి యిది ఉపయుక్తమౌతుంది. (2) ప్రళయము అనగా స్మృతితప్పుట. శ్రమ, మూర్ఛ, మద, నిద్ర, అభిఘాత, మోహాదులందు ప్రళయము ఆవిర్భవిస్తుంది. నిశ్చేష్ట నిష్కంప, శూన్యజడాకృతి, దొర్లుటవలనను భూమిపైపడుటవల్లా యిది అభినయింపవలెను.

(3) వైస్వర్యము లేక గాద్గదికము, భయము. హర్షము, రోషము, స్పర్శ, జర, రోగములందు స్వరం కంపిస్తుంది, వీటిని ప్రదర్శించవలసినప్పుడు నటుడు కంఠస్వర భేదం చూపాలి. మాట పెగలక పోవడం ద్యోతకము చేయవలెను.

(4) రోమాంచము లేక గగుర్పాటు, స్పర్శ, భయ, శీత, హర్ష, క్రోధ, రోగములందు రోమాంచము ఆవిర్భూతమగును.

(5) అశ్రువు లేక కన్నీరు. శోకము, రెప్ప వాల్పక చూచుట, ఆనందము, కోపము

(6) కంపము:-భయ హర్ష, రోష, స్పర్శజరా రోగములందు కంపముగల్గును. ధ్వనికంపము, శరీరకంపము, కోపించుట, బెదరించుట మొదలగు వానిచే యిది ప్రదర్శితము.

(7) వైవర్ణ్యము లేక వెల్లదనము, శీత, క్రోధ, భయ, శ్రమ, రోగములందు వైవర్ణము పుట్టుతుంది. ముఖకవళికలనుమార్చుట, నాడులను బిగబట్టుటవల్ల వైవర్ణ్యము ప్రదర్శింపవలెను.

(8) స్వేదము:-క్రోధము, భయము, హర్షము, లజ్జ, దుఃఖము, శ్రమ, రోగము' తాపము, వ్యాయామములందు స్వేదముపుట్టును. చెమట తుడుచుకొనుట, విసనకర్రతో విసరుకొనుట, గాలిని

కోరుట మొదలైన ప్రక్రియలచే స్వేదమును ప్రదర్శింపవలెను.

ఇవిగాక వ్యభిచారీభావములు 32 గలవు. ఇవన్నీ అలంకారశాస్త్రాలలో నిరూపింపబడ్డాయి. వీటిని నటులు చక్కగా గ్రాహ్యము చేసుకోవాలి. వీటన్నిటికీ మూలాధారమైన లోకవృత్తాన్ని పరిశీలించి అభ్యసించాలి. అయితే పరిశీలనా అభ్యాసమూ ఎంతవున్నా నటునకు తాదాత్మ్యం సహించేశక్తి లేకపోతే తక్కినవి అంతగా ప్రయోజనకారి కాజాలవు ఇందులోనూ ఒక్కొక్క నటునకు ఒక్కొక్క రసము ప్రదర్శించేశక్తిమాత్రమే వుంటుంది. ఒకడు శృంగార మభినయించడంలో దిట్టగా వచ్చు రౌద్రరసమును అతడు బాగా ప్రదర్శించలేకపోవచ్చు. అందువల్ల నటుడు తనశక్తి అంచనా వేసుకొని తనకు తగినవేషం ధరించడం ఉత్తమం.

సాత్వికాది భావాలు, శృంగార వీరాది నవరసాలు స్థూలదృష్టితో స్వీకరించాలి. పాత్రల గుణగణాలు పరిస్థితినిబట్టి అభినయించవలసింది ఒకటే రసమైనా అభినయంలో తేడా వుంటుంది. ఆకారంలోనూ శీలంలోనూ ప్రతివ్యక్తికీ ఎంతో భేదం వుంటుంది. ఆయా పాత్రల శీలాన్ననుసరించి అభినయించాలి. (ఉదా) దుఃఖం కలిగినప్పుడు ప

ధీరుడు దిగమింగుకుంటాడు. భీరుడు బావురుమని ఏడుస్తాడు. ధీరుడు శృంగారరసంలో గంభీరంగా తన భావాలను వెల్లడిస్తాడు. నీచుడు వెకిలిచేష్టలు చేస్తాడు. ఇట్టి సూక్ష్మభేదాలను పరికించాలి.

ధీరులలోనే ఆయా వ్యక్తులను బట్టి అవస్థలలో భేదం వుంటుంది. దుష్యంతుడు, రాముడు, అజుడు వీరు ముగ్గురూ ధీరోదాత్తులే అయినా వీరి అవస్థా పరిమాణంలో చాలా భేదం వుంది, వీరు ముగ్గురూ భార్యావియోగ దుఃఖితులే. ఈపాత్రలు ధరించే నటులు విప్రలంభమునే అభినయించాలి. కాని యీ మూడు అభినయాలలో చాలా భేదం వుంది. అజునకు యీ ప్రపంచంలో ప్రేమకు పంచిన వస్తువు లేదు. తన జీవితంకూడా ప్రేమకు దానిసయే అని తలచేవాడు. భార్యావియోగం కలిగింది శాపవిమోచనం కలిగి ఆమె దేవలోకం చేరింది. ఇక అజునకు ఈ ప్రపంచంలో తాను జీవించి వుండవలసిన అగత్యం ఏమీ లేదు. ప్రేమ పినా అతనికి యీ ప్రపంచం లేదుకాబట్టి.

రాముని విషయంలో అట్లాకాదు. సీతయెడ ఎంత మహత్తరమైన ప్రేమవున్నా ప్రజలయెడ ఆతని కర్తవ్యంమీదనే ఆదరణ ఎక్కువ. తర్వాత తన ప్రేమ అందువల్లనే సీతను త్యజింపగలిగాడు. తరువాత సీత కోసరం ఎంత పరితపించినా ఆత్మ

హననం చేసుకోవాలనే భావం కలుగలేదు, ఇంతేగాక సీత తిరిగి లభిస్తుందనే ఆశకూడా అతని హృదయంలో మిన్కు మిన్కుమన్నది.

ఇక దుష్యంతుని విషయం. రాముడులా దుష్యంతుడు ఏకపత్నీవ్రతుడు గాడు. బహుభార్యాప్రియుడు. దక్షిణ నాయకత్వంగూడా వుంది. శకుంతలను పరిత్యజించినా తన భార్యను పరిత్యజిస్తున్నాననే జ్ఞానము లేదు. దుర్వాసశాపం కన్నుకప్పి పరిత్యజించాడు పాపం! ఆ శాప విషయంకూడా నాటకాంతందాకా అతనికి తెలియదు. తాను భార్యను మరచాననే తనకు తెలియని ఏదో బాధ ఎక్కువ అతనికి. బహుభార్యాత్వంవల్ల శకుంతల ఎన్నటికైనా లభింపకపోతుందా అనే ఆశవల్లా అతనిలో ఆత్మహత్యాభావం రాలేదు. ఈ ముగ్గురి పాత్రలలో శీలాన్నిబట్టి పరిస్థితినిబట్టి యింత భేదం వుంది. ఇట్లానే ప్రతి పాత్రకూ పాత్రకూ భేదంవుంటుంది. నటులు వీటిని జాగ్రత్తగా పరిశీలించి తాను ధరించే పాత్ర యొక్క రసం ఏ అంతస్తుల్లో వుందో నిర్ధారణ చేసుకోవాలి. పాత్రశీలము, పూర్వాపరపరిస్థితి యిందుకు సహాయకారులవుతాయి'

ఇంకో ఉదాహరణ లోకవృత్తమునుండి. మానవుడు చిరాగ్గా వున్నప్పుడు స్వల్ప విషయా

సికే కోపం వహిస్తాడు. అదే సంతోషంతో వున్నప్పుడు చిరునవ్వు నవ్వి వూరుకుంటాడు. కొందరికు వేళాకోళము గిట్టదు. ఎంత సన్నిహిత మిత్రుడు వేళాకోళం చేసినా సహించలేరు. కొందరు వేళాకోళంగా ఏమన్నా మనస్సుకు పట్టించుకోరు. ఈ భేదాలు సూక్ష్మంగా పరిశీలించాలి.

అభినయం, ప్రత్యభినయం

నటుడు తాను మాట్లాడు తున్నప్పుడు పాత్రమేగాక యితర పాత్రములు మాట్లాడుతున్నప్పుడు కూడా మూకాభినయం చేయాలి. ఆ పాత్రల అభినయప్రభావం యీపాత్రమీద ఎట్లా ప్రసరించిందీ చూపాలి. అట్లా చూపకుండా కొయ్యబొమ్మలా నిల్చుంటే అపతల పాత్రల అభినయం నిష్ప్రయోజనమై పోతుంది. సభికులకు యాదార్థభ్రమ కలుగదు. (ఉదా) లోకవృత్తం నుండి. ఒకడు యింకొకనిని దూషించు తుంటాడు. దూషణ పడే పాత్రకు కలిగే భావాలు, అనగా ఆకోపము, అవమానము, ద్వేషము, సిగ్గు మొదలైనవి ముఖంలో ద్యోతనం చేయాలి. లేకుంటే ఆదూషణలోని పటుత్వం పోతుంది. హాస్యాస్పద మౌతుంది. రెండవ పాత్ర సిగ్గుఎగ్గు లేనిదిగా భావింపబడుతుంది. ఇంకా ఆ పాత్రల రెంటి సంబంధ

బాంధవ్యాలనుబట్టి కూడా భావాలలో మార్పు వుంటుంది. తండ్రి తనయుని మాపించి నప్పుడూ, ప్రత్యర్థి మాపించినప్పుడూ, తనయునిలో కలిగే భావాలలో భేదం వుంటుంది. ఇంకా యిట్లాగే నిర్దోషిని దోషియని తిట్టినప్పుడు. దోషిని దోషి అని తిట్టిన ప్పుడు ఉత్పన్నమయ్యే భావాలలో భేదంవుంది.

అభిజ్ఞాన శాకుంతల ప్రథమాంకంలో శకుంతల చెలికత్తెలతో సంభాషిస్తుంటుంది. దుష్యంతుడు చాటున పొంచి వుండి వారి సంభాషణ వింటూ వుంటాడు. వేజీన్నుర సంభాషణలో దుష్యంతుని కొక్క ముక్కైనా లేదు. తనకు పార్టు లేదని దుష్యంత వేషధారి కూర్చుని కునికిపాట్లు పడ రాదు. శకుంతల మాటలను అతిశ్రద్ధతో వింటు న్నట్లు, ఆ మాటలవల్ల అతని హృదయంలో ఉత్పన్నమయ్యే భావాలను స్పష్టీకరించాలి.

ముఖం

ఈ భావాలన్నిటిని స్పష్టీకరిస్తానికి ముఖం దర్పణం వంటిది. ఎక్కువ అనువైనది. నటుని ముఖం విశాలంగానూ భావం వెంటనే స్ఫుటంగా గోచరించేదిగానూ వుండాలి. అట్టినటుని ముఖంలో భావం వెంటనే గోచరించడమే గాక సూక్ష్మ భేదాలుకూడా కనబడేటట్లు వుండాలి. దుష్టబుద్ధి మాదిరి పాత్రల అభినయంలో ఒక చెంప ఏమ్మై

ఒక చెంప నవ్వు గోచరం కావాలి. అట్టి పాత్ర నభినయించవలసిన నటుని ముఖము అతి సున్నితంగా వుండాలి.

నేత్రాలు యింకా భావ ప్రకటనకు ప్రయోజనకారులు. ఏయే భావప్రకటనకు నేత్రాకారం ఎట్లా వుండా లనేది భరతనాట్యశాస్త్రంలో వివరింపబడ్డది. (ఉదా) యోగికి అర్ధనిమీలిత లోచనాలు వగైరా వీటినన్నిటినీ నటుడు శ్రద్ధతో పరికించాలి. అయితే తన్మయీభావం చెందకల్గినప్పుడు నేత్రాలు ఆయా ఆకారాలను వాటంతటవే తాలుస్తాయి.

యక్షగానం

1

అజ్ఞాత యుగం

నన్నయభట్టారకుడి భారతాంధ్రీకరణంతో తెనుగు కవిత్వం రెండుపాయలుగా చీలిపోయింది. సంస్కృత కవిత్వ లక్షణాన్నీ, భాషా మర్యాదనీ అనుకరించిన నన్నయగారి తదనుయాయుల కవిత మార్గకవిత్వమనీ, నన్నయ్యకు పూర్వమే సంపూర్ణ వికాసంతో వెలుగుతూ తెలుగుతనాన్ని కూడు కట్టుకున్న పదాలు, కథలు, స్త్రీలపాటలు, యక్షగానాలు దేశికవితయనీ పేర్కొనబడుతున్నాయి. ఈ దేశకవిత రాజాదరణకూ, పండితాదరణకూ దూరమైనా ప్రజాహృదయాలను రసమయం జేస్తూ తామరతంపరగా వర్ధిల్లుతున్నది. నన్నయ్య మొదలు ఋంచు మించు విజయనగర కవులదాకా యీ దేశకవితను నాశనం చేయాలని భగీరథ ప్రయత్నం చేసినా ప్రజాదరణవల్ల అక్షయంగా నిలిచిపోయింది.

రాజులూ, పండితులూ, దేశకవితను ఏవగించుకున్నారు. 'ముదిలంజ' అని తిట్టిపోశారు. కాని స్వచ్ఛమైన అద్దంలాంటి హృదయాలు గల ప్రజానీకం తమకు రసానుభూతి గల్పించే యీ సాహిత్యశాఖకు అభయం యిచ్చి— అచ్చుయంత్రాలు లేని ఆ రోజుల్లో— తమ హృదయాలలో వీటిని పొదుపుకొని మన కందిచ్చారు. పండితమ్మన్యుల ధాటికి నశించినవి నశించిపోగా మనకు రసఘుటికల్లాంటి కావ్యా లనేకం లభ్యమౌతున్నాయి.

ఈ కోవలోదే యక్షగానం. యక్షగానం అంటే ఏమిటి? కొందరు యక్షగానము కర్ణాటకగానం పూర్వపీఠిక అంటున్నారు. ఇది సంస్కృతపదమైనా సంస్కృత వాఙ్మయములో ఎక్కువగా కన్పించడంలేదు. ఒక్క గోవింద దీక్షితుని సంగీత సుధ అనే సంగీతలక్షణ గ్రంథంలో మాత్రం కన్పిస్తున్నది. అదైనా ఆంజనేయకృత సంగీత సుధలో యీ యక్షగానం యక్షులచే పాడబడే సంగీత విశేషం అని రాసివుందని చెప్తోంది. గుంటూరు మండలంలో 'జక్కుల' అనే జాతి వారు దీన్ని పాడుతారు. యక్షశబ్ద భవమే జక్కు శబ్ద మని ఊహింపవచ్చు. ఇందువల్ల యక్షగానం

జక్కులవారిచే పాడబడే ఒక విధమైన సంగీత ప్రదర్శనం అని పొడగట్టుతున్నది.

ఈ యక్షగానాలు ఎప్పుడు ఎట్లా పుట్టాయి? ఈ ప్రశ్నకూడా తెనుగు సాహిత్యం ఎప్పుడు పుట్టింది అనే ప్రశ్నలాంటిదే. రాజసభలలో, దేవాలయాలలో పుట్టిన ఏలపాటలు, జోలపాటలు, శోభనపాటలు, సువ్వి మొదలైన పదాలలోంచీ, కొరవంజినుంచీ పుట్టిందనుకోవచ్చు. కాని ఎప్పుడు పుట్టిందనే ప్రశ్నకు జవాబుమాత్రం కష్టం. నన్నయకు పూర్వమే యిట్టివి వ్యాప్తిలో వున్నాయని భారత పీఠికలోని

'విమలమతిం బురాణములు వింటి ననేకములు ధర్మశాస్త్రముల తెఱం గెఱింగితి నుదాత్త రసాన్విత కావ్యనాటక క్రమములు పెక్కు సూచితి' అనే పద్యాన్నిబట్టి తెలుస్తుంది.

ఇందువల్ల ఆనాటికే యక్షగానాలు పాడేస్థితి నుండి ఆడే స్థితికి వచ్చాయని ఊహించవచ్చు. తర్వాత వీటి ఆచోకీ తెలియజేసే ఆధారా లేమీ కన్పించడం లేదు.

గరుడాచలం

ఈ అజ్ఞాతకాలంనాటిదే గరుడాచల యక్షగానము మని దానిలోని భాష, శైలి, కవిత్వాలనుబట్టి

అనుమానించవలసివస్తున్నది. ఇది జక్కులవారి చేతా, గొల్లభాగవతులచేతా పాటబడుతూవుండేవి. దీని రచయిత ఓబయమంత్రినిగురించి ఏమీ తెలియడంలేదు. ఈ యక్షగానం రసవత్తరమైనది. హిరణ్యకశ్యప వధానంతరం నరసింహస్వామి చెంచీతతో జరిపిన శృంగారకలాపం, వారి వివాహం యిందు వర్ణింపబడ్డాయి. నేటి ముత్యాల సరం లాంటి త్రిపుటలు, అర్ధచంద్రికలు, జంపెలు మొదలైన గేయవిశేషాలు యిందులో రసాన్ని వెల్లివిరియజేస్తున్నాయి. మధ్యమధ్య కొద్దిగా వచనంకూడా వుంది. నరసింహస్వామి చెంచీతను వివాహమాడ మని కోరగా ఆమె వేసిన ప్రశ్న:-

ఆటతాళం:- 'ఇన్ని చిన్నెలుగలిగి దొరవై యున్న నీవు నాతో నున్నతోన్నతి కలసి మెలగు చుండగలవా? వెక్కసంబుగ దరులు ఘనగిరు లెక్కగలవా - గ్రక్కున - నిక్కి మరియొక గిరికి జివ్వున నిగుడగలవా! మేటి పొదలకు మారిదిబ్బలు దాటగలవా - శరముల - నూటిదప్పక మృగము లను బడమీటగలవా? ఇప్ప పువ్వులు వెదురు బియ్యం బేరగలవా - యాకలి - తిప్పటనకను దిరిగి ఫలములు దేనుగలవా? వారకను బహు జుంటి తేనెలు వడచగలవా - చల్లని పారుడాకులు పచ్చడముపై పరచగలవా ఇన్ని పను లిటు సేయ

నోప సహించితే - నాతో నన్ని చెలువుము
మరుగుపెట్టక వన్నె కాడ ॥

అనే గేయం మృదుమధురంగా వున్న తెలుగు సాహిత్యంలోని ఒక రసఘుళిక.

14వ శతాబ్దంలో వినుకొండ వల్లభరాయడు క్రీడాభిరామం అనే వీధిరూపకం రచించాడు. ఇది మోపూరు భైరవుని తిరునాళ్లలో ప్రదర్శింపబడ్డది.

'నటుల దోరసముద్రము
విటులది యోర్గల్లు కవిది వినుకొండ మహో
పుటభేదన మీ త్రితయము
నట గూర్చెను బ్రహ్మ రసికు లెల్లను మెచ్చన్.

అని సూత్రధారుడిచేత చెప్పించడంతో ఆనాడు నాటక ప్రదర్శనాలు విరివిగా జరుగుతున్నవని తెలుస్తుంది. ఈ రోజుల్లోనే శ్రీనాథుడు భీమ ఖండంలో దక్షవాటీపురమును వర్ణిస్తూ 'కీర్తింతు రెద్దానికీర్తి గంధర్వులు గాంధర్వమున యక్షగాన సరణి' అనిన్నీ, కాశీఖండంలో '......ప్రబంధ ముల నొప్పుగ నాడుదు రగ్రవేదిపై' అనేవాటిని బట్టిన్నీ యక్షగానప్రదర్శనాలు ఎక్కువగా జరుగు చుండేవని తెలుస్తుంది.

ప్రదర్శనం

అయితే యీ యక్షగాన ప్రదర్శనా లెలా వుండేవి? పాల్కురికి సోమనాథుని పండితారాధ్య చరిత్రలో

'నాదట గంధర్వ యక్షవిద్యాధ
రాదులై పాడెడు నాడెడువారు'

అనే పాదాలనుబట్టి నటి యక్ష వేషం ధరించి అభినయిస్తూ యక్షగానం పాడేదని తెలుస్తుంది. క్రీడాభిరామంలో యక్షగానంపాడే ఒక జక్కుల పురంధ్రి యీవిధంగా వర్ణింపబడ్డది.

సీ. కోణాగ్రసంఘర్ష ఘుమఘుమధ్వని తారకంఠ
స్వరంబుతో గారవింప
మసిబొట్టు బోనాన నసలుకొల్పిన కన్ను
కొడుపుచే దాటించు నెడప దడప
శ్రుతికి నుత్కర్షంబు జూపంగవలయుచో జెవి
త్రాడు బిగియించు జీవకట్టు
గిల్కుగిల్కున మ్రోయు కింకిణీగుచ్ఛంబు
తాళమానంబుతో మేళవింప

తే. రాగముననుండి లంఘించు రాగమునకు
గురుమయూరద్వయంబుపై నొత్తిగిల్ల
కామవల్లి మహాలక్ష్మీ కైటభారి
వలపు పాడుచువచ్చె జక్కుల పురంధ్రి॥

పండితారాధ్యచరిత్రలో యీ కుశీలవుల వేషధారణ యీక్రింది విధంగా వర్ణింపబడ్డది.

విధమున బ్రచ్ఛన్న వేషముల్ దాల్చి యధి
కోత్సవము దులుకాడునట్లాడ
శిరమున నురమున జెవులకంఠమున, కరమునఁ
గూకల్లుంగాళ్లఁ జెల్వార
గనదండలను, గనుగవగరణికలు, నవరంబు
లును గలశంబు దండలును
భసిదంపుభూతపై బరగుబచ్చెనలు, ననలారు
చిరుగజ్జియలును నందియలు
సరిరత్న పంక్తుల జలపోషణములు, గర
మొప్పతొంగళ్ళుగల చల్లడములు
బొల్పు దంతావళుల్ పుష్పమాలికలు, దా
ల్చి యత్యద్భుతోత్సవ లీల దనర
జనులు హర్షింప నాస్థానముల్ సొచ్చి, యను
కూల వివిధ వాద్య సమ్మేళనమున
నార్భటిం బిచ్చి యొయ్యన జవనికల, గర్భం
బు వెడలి.

దీనినిబట్టి నటి ఏదో పాత్రకు తగిన వేషం కాకుండా నాట్యానికీ గానానికీ అనుకూలమైన వేషం ధరించి, తెరలోపలనుండి వెల్వడి వివిధ వాయిద్యాల సహాయంతో పాడుతూ, పాటకు తగినట్లుగా అభినయిస్తూ కథ విన్పించేదని తెలుస్తుంది.

నాటి తెర బహుశా మొన్నటివరకూ కూచిపూడివారిలా అప్పటి కప్పుడు పట్టే బట్ట అని తలపవచ్చు. వీటిలోని వచనాలను సూత్రధారుడు చెప్పుతూ కథాసంధిని సభికులకు తెలియజేస్తూ వుండేవాడు.

ఒక్కొక్క నాటకపాత్రను ఒక్కొక్క నటుడు ధరియించి నటించే ఆచారం ఎక్కువగా వున్నట్లు లేదు. క్రీడాభిరామంలాంటి సంస్కృత అనుకరణాలు అట్లా ఆడబడేవేమో? యక్షగానా లన్నీ పాడబడేవే. అయ్యగారి వీరకవి 'యక్షగాన మొనరింతురు వేషముల్గట్టి జనులు పాడి వినిపింప' బసవపురాణంలో యీ రెండు విధాలూ పేర్కొనబడ్డాయి.

కర మర్థి నూరూర శిరియాలు చరిత
పాటలుగాఁగట్టి పాడెడువారు
అటుగాక సాంగభాషాంగ క్రియాంగ
పటు నాటకంబుల నటియించువారు,

ప్రదర్శనారంభంలో భగవత్ప్రార్థన జరిగేది. తర్వాత గణపతి ప్రార్థన. పూర్వకవి స్తవం, కృతి భర్త వర్ణన, షష్ఠ్యంతాలు, తర్వాత యక్షగానం పేరు చెప్పి కథాప్రవేశం సూత్రధారుడు చెప్పేవాడు. మధ్యమధ్య కథాసంధులను వచనంలో సూత్రధారుడు తెల్పుతుంటే నటి గేయాలను అందుకుని పాడుతూ అభినయించేది. చివరకు గద్యలో కృతికర్త పేరు, కృతిపతి పేరు వెల్లడింపబడేవి. బహుశా భరతవాక్యంలాంటిది కూడా వుండవచ్చు.

1500 ప్రాంతంలో చెన్నయ్యామంత్రి సౌభరి చరితంబు జక్కుల కథ చెప్పెనట.

రాయల కాలం

కృష్ణదేవరాయలకాలంలో ప్రబంధమహాప్రవాహంలో యీ యక్షగానచరిత్ర మునిగిపోయింది. ఈకాలంలోని కందుకూరి రుద్రకవి రాసిన సుగ్రీవ విజయ మొక్కటే యిప్పుడు లభ్యమౌతున్నది. గరుడాచలంతో తులతూగే యక్షగానం యిది. ఇందలి కవిత్వం మృదుమధురం, ద్రాక్షాపాకం, చక్కని తేటతెనుగుభాష, శిష్టవ్యవహారం. ఇందులో ఎక్కువగా త్రిపుటలు, అర్ధచంద్రికలు, జంపెలు, ద్విపద, కందపద్యాద్యాలు వున్నాయి. కీర్తనకు దరువు అనితరువాత వీధినాటకాల్లో వాడే

పేర్లు సుగ్రీవవిజయంలోనేగాక తంజావూరి యక్ష గానాలవరకూ వాడుకలో లేవు. ఇందులోని యితి వృత్తం వాలివధ. రామచంద్రునకు సుగ్రీవునితో మైత్రిమొదలు వాలివధ వరకూ రచింపబడ్డది.

మచ్చుకు సుగ్రీవ విజయంనుండి:

సీత ఋష్యమూకంమీంద మూటకట్టిపడవేసిన నగలనుచూచి రాముడు దుఃఖించుట:

త్రిపుట

రమణిరో నినుబాసినప్పుడే । రాతిరే శివరాతి రాయెను । నిముసమైనను నాదుకంటికి । నిదుర రాదు.

ఇందులోని రసం, ధ్వనివైభవం రసికహృదయాలకే వేద్యం. ఈత్రిపుటనే కొద్ది మార్పులతో గురజాడ అప్పారావుగారు ముత్యాలసరంగా సృష్టించారు.

రాయలవారి కుమార్తె మోహనాంగి మరీచీ పరిణయ యక్షగానం రాసినదట. కాని ఆగ్రంథం యింతవరకు దొరకలేదు. రాచపట్టి స్వయంగా యక్షగానం రాసిందంటే ఆనాడు యివిఎక్కువగా వ్యాప్తిలోకి వచ్చాయనీ రాజాదరణకూడాపొందు తున్నాయనీ తలపవచ్చు. ఆంధ్రభోజుడైన రాయ లకాలంలో ఎన్ని యక్షగానాలు పుట్టాయో, ఏ ఏ నటులు ఖ్యాతిగాంచారో తెలిపేఆధారాలు ఎక్కు వగాదొరకడంలేదు. 1565 వ సంవత్సరంలోజరిగిన

తళ్ళికోటయుద్ధంలో విజయనగరసామ్రాజ్యభాను డస్తమించాడు.

1600 ప్రాంతంలో ఎలకూచి బాలసరస్వతి "కవిసమీహిత రంగ కౌముదీనామ నాటక విధాన ప్రతిష్ఠాఘనుండ" అని చెప్పుకున్నాడేగాని ఆ కౌముది గాఢాంధకారాన్ని చీల్చుకొని బయటపడ లేదు. కుందుర్తి వెంకటాచలపతి బహు నాటకములు రచించానని చెప్పుకున్నాడే గాని అవీ కాలగర్భంలో లీనమయ్యాయి. ఈరోజుల్లోనే బహుశా నటులయుపయోగార్థం పోలూరి గోవింద కవి భరతనాట్యశాస్త్రం ఆంధ్రీకరించాడు.

విజయనగరసామ్రాజ్య పతనంతో అంతకు పూర్వం సామంతరాజులుగావున్న తంజావూరు, మధుర నాయకులు స్వతంత్రులయ్యారు. బానిసత్వపు వాసన పోయి స్వతంత్రవాతావరణం దేశంలో అలుముకుంది. సాహిత్యం, శిల్పం, నాట్యం లాంటి లలితకళలు స్వతంత్ర మార్గాలు తొక్కాయి. ఆనాటివారి బుద్ధి స్వతంత్రత వహించింది. కృష్ణదేవరాయలకాలంలో బయలుదేరిన ప్రబంధ కన్యకు చీడపట్టింది. కవులంతా పాడిందే పాడరా అన్న సామెతకు వచ్చారు. సంస్కృతసమాస భూయిష్టం, అసహజమైన వర్ణనలతో కూడిన పూర్వ కవిత్వం మోటైపోయింది. స్వతంత్ర వాతావర

ణంలో పెరిగిన నాటిరాజులకూ, కవులకూ జాను తెనుగుమీద, దేశకవితమీదా దృష్టిమళ్ళింది. దేశకవిత మళ్ళీ ఒక వెలుగు వెలిగింది. అందు లోనూ యక్షగానాల కాలం వసంతర్తువు.

రఘునాథరాయలు

తంజావూరి ప్రభువు రఘునాథభూపాలుడు మహారసికుడు, గాయకుడు. పండితుడునూ. చామకూరి వెంకన్నగారి విజయవిలాస కృతిభర్త. ఎందరో కవులూ, పండితులూ, నటులూ ఇతని ఆస్థానంలో వుండేవారట; చామకూరకవి తన కృతిభర్త రఘునాథరాయని వర్ణిస్తో

'భరతవిద్యా ధురంధరుడౌట రంగస్థలంబు రామాలంకృతముగ జేసె' అనిన్నీ, అన్నాడు

కళల భాగ్యములా, బహుదానలీలలా నాటకశాలలా......అనీ వర్ణించాడు.

రఘునాథరాయలు స్వయంగా 'శ్రీ రుక్మిణీ కృష్ణ వివాహ యక్షగాన ప్రబంధము, రచించి యితర కవులకు మార్గదర్శి అయ్యాడు. ఈతని కాలంలో ఎన్నో యక్షగానాలు రచింపబడ్డాయి. కాని ఏఏ యక్షగానాలు యీయనకాలంలో రచింపబడ్డాయో విస్పష్టంగా తెలియడంలే

రఘునాథరాయల కుమారుడు విజయరాఘవ రాయలు. ఇతడు, మహావీరుడు, కవి, నాట్య శాస్త్రవేత్త. జనకుని అనుగుణాడలనే యితడు కూడా కవులకూ,నటులకూ ఆశ్రయమిచ్చాడు విరివిగా అన్నదానం చేశాడు. ఈయన అన్నదానాన్ని కథావస్తువుగా తీసుకుని తంజావూరు అన్నదాన మహానాటకం అనే రూపకం పురుషోత్తమ దీక్షితుడు రచించాడు. తన తండ్రిఅయిన రఘునాథ రాయల చరిత్రను రఘునాథరాయాభ్యుదమనే పేరుతో విజయరాఘవరాయలు యక్షగానంగా రచించాడు. తెనుగు యక్షగానాలు యింతవరకు పురాణగాథలలో నిండివుండేవి. విజయరాఘవ రాయలు నాటి మహావీరుని చరిత యక్షగానంగా రాశాడు. ఆంధ్రభాషలో యిట్టి నాటకాలకిదే మొదటిదని చెప్పవచ్చు.

విజయరాఘవరాయుల హృదయేశ్వరి రంగాజమ్మ. ఈమె రసికురాలు. విదుషీమణి. ఆపైన కవయిత్రి. మహాకవీ, గాయకుడూ అయిన క్షేత్రయ్య సంగీతసాహిత్యాలు రెంటినీ ఆమెకు చవి చూపాడు. తత్ఫలమే మన్నారుదాసవిలాసం. రంగాజమ్మ తన హృదయేశ్వరుణ్ణే నాయకునిగా చేసి ఒక ప్రేమగీతం ఆలాపించింది. ఇందలి కథ

విజయరాఘవనాయక, కాంతిమతీ, ప్రేమకలాపం. ఈమె తన కైత నంతనూ తెనుగునుడికారంతో తీర్చిదిద్దింది. ఇది తంజావూరు యక్షగానాలలో తలమానికము. శైలి మృదుమధురము. మచ్చుకు లయగ్రాహి: తావి జగడంపు సిగపూవులసరుల్
తళుకు

మోవి పలుగెంపు యిరపావలపు సొంపుల్
ఠీవి దిలకింప నొకతావి చురుకున్మరతు
మావుపయి నెక్కి పురిలో వెడలిరాగా
నీ వగలుచూచి చెలిరే వగలు సొక్కి మను
పూవుజముదాడి దొరహావళికి జిక్కి
మా వెలది నేలుకొనరావలదె నీవు దయ
తో విజయరాఘవమహీవర పరాకా'

అని తన ప్రియుణ్ణి హెచ్చరించింది. ఇంతేగాక యీ యక్షగానంలో ఆనాటి సాంఘికాచారాలు, రాజుల బహుభార్యాత్వం. నాటి ప్రజల ప్రేమభావం ప్రతిబింబిస్తున్నాయి.

సరస్వతి మహల్ యక్షగానాలు

ప్రస్తుతం తంజావూరు మహల్‌లో సుమారు 30 నాటకాలు దొరుకుతున్నాయి. వీటిలో రఘునాథరాయల కాలంలో ఎవ్వి రచింపబడ్డాయో, ఎవ్వి విజయరాఘవుని కాలంనాటివో విస్పష్టంగా

తెలియడంలేదు. ఈ నాటకాలలో చాలాభాగం క్షత్రియులు రాసినట్టు కన్పిస్తుంది. ఈ 50; నాటకాల్లో శాహిరాజుపేర 18 నాటకా లున్నాయి. ఈ శాహిరాజు తంజావూరు పాలించిన శాహిరాజే (1684-1710) అని కొందరంటున్నారు. ఈతని ఆస్థానంలోని శేషాచలపతి అనేకవి శాహమహారాజు విలాసమనే నాటకంలో 8 భాషలు ఉపయోగించాడట.

ఈకాలంలో నటులు శూద్రజాతికి చెందినవారున్నా ఎక్కువ విద్యాపాటవం లేనివా రనిన్నీ తెలుస్తుంది. ఈ నాటకాలు శుద్ధగ్రామ్యభాషలో వ్రాయబడ్డాయి. వీటిలోని పదాలు బహు విచిత్రంగా వుంటాయి.

ఉదా. శీత, వృత్తాంతము శ. స, బలలకు భేదమే పాటింపలేదు. అష్టా, యిష్టా మొదలైన శుద్ధ వైదికపదా లుపయోగింపబడాయి. వృత్తాలు ఎక్కువ. గద్యరచనంలో ప్రౌఢశైలి ప్రయోగయత్నం కన్పిస్తుంది. పద్యాలు, ద్విపలు, గేయాలు, దరువులు చక్కటి, చిక్కని తెనుగునుడికారంలో ఒప్పారుతున్నాయి.

వీటిలో మొదట సూత్రధారుడు ప్రవేశించి దైవప్రార్థన చేస్తాడు' తర్వాత విఘ్నేశ్వరునీ, సరస్వతీదేవినీ ప్రార్థించగా నటులు ఆ వేషాలలో

ప్రత్యక్షమౌతారు. సూత్రధారుడు ప్రౌఢ శైలిలో స్తుతిస్తాడు. వినాయకుడూ, సరస్వతీదేవీ నిష్క్రమించిన తర్వాత వికటాంగు డను విదూషకుడు 'భట్టానామము పెట్టీ, అట్టాహాసముతో వికటాంగుడు వచ్చా' అని పాడుకుంటూ వస్తాడు. కొంత హాస్యసంభాషణ తర్వాత రాజు ప్రవేశం మొదలైన కథ నడుస్తుంది. ప్రబంధశక్కీలో చంద్రదూషణాది విప్రలంభావస్థలు యిందు కాంచవచ్చు. శృంగారం పచ్చిగానూ, హాస్యం మోటుగానూ వుంటుంది.

వల్లీదేవి విరహం - దరువు : యింత్రిరో వాని పొందు యెన్నాడు కల్గూనమ్మా ముద్దుగుమ్మా

తాళజాలనే ముద్దుగుమ్మా

వలరాజు కేళీనివాని గూడూ లెపుడే...

వచనం: అవురా యీవిధంబున మేరుమందర సమంబగు కోదండం బుపలక్షించి గగనంబున యంత్రపయశ్చరఁబ్బు నేత్రంబుల... ...

తంజావూరుయుగంలో యక్షగానాలు పాడడంనుండి ఆడడంలోకి పరిణమించాయని తెలుస్తుంది. ఒక్క నటుడుగాకుండా పెక్కుమంది కుశీలవులు ఆయాపాత్రల వేషాలు ధరించి నేటి కూచిపూడివారిపద్ధతిలో ఆడడం వ్యాప్తిలోకి తెచ్చారు. త్రిపుట పద్గైరాలు పాతబడి దరువులు, కీర్తనలు

అమలులోకి వచ్చాయి. పాత్రోచితభాష పొందు పరుపబడింది. గానంనుండీ నాటకత్వంలోకి యక్ష గానాలు దిగాయి.

తంజావూరుకాలంతర్వాత చెప్పుకోదగ్గ వృద్ధి యేమీ కనుపించదు. ఈరోజుల్లోనే అప్పకవి పుట్టాడు. అప్పటికే యక్షగానాలు ప్రజాదరణే గాక, రాజాదరణా పండితాదరణా పొందుతున్నాయి. త్యాగరాజంతటి పరమభక్తుడు కూడా నౌకాభం గం ప్రహ్లాద చరిత్ర యక్షగానాలుగా రచించాడు. అప్పకవి అంబికావాదమనే యక్షగానం రచించా డట. ఇది ఎంతవరకు సత్యమో ఆయనకే తెలి యాలి. కాని తన లక్షణగ్రంథంలో యక్షగానా లకు లక్షణం చెప్పాడు. మహాకవి కంకంటి పాప రాజు విష్ణుమాయావిలాసం యక్షగానం రచిం చాడు. ఇది అచ్చుపడింది కూడా.

కంచెర్ల గోపన్నగారు 17వ శతాబ్దంలో తన స్వీయచరిత్రను యక్షగానంగా రచించాడు. ఇందులో కీర్తనలు ఆంధ్రదేశంలో అతి ప్రచా రంలో ఉన్నాయి. ఇందులోనిరసం స్థాయికి వచ్చి, తిక్కనాదికవులతో సమానం గౌరవం యీ కవికి లభించింది. ఇందులోని ఒకొక్క కీర్తన ఒకొక్క భక్తిరస ఘుళిక. ప్రజలను తన్మయులనుచేసే మహా గ్రంథంయిది- దీనిని రామదాసులు అని పిలవబడే

ఒకేజాతివారు చేతనెమలి పింఛాలు ధరించి తాళంవాయిస్తూ వెనకకూ ముందుకూ అడుగు వేస్తూ పాడతారు.

3

కూచిపూడియుగం

చతుర్విధాభినయంలో ప్రధానమైన వాచికాభినయాన్ని అణచివేసి ఆంగికాభినయానికి పట్టం కట్టాలని భారతదేశంలో ఆసేతు హిమాచలం పెద్ద ఉద్యమం బయలుదేరింది. ఉత్తర హిందూస్థానం, దూరదక్షిణ భారతాలలో యీఉద్యమం వ్యాపించి భరత ముని మతానికి దెబ్బతీయనుంకించింది. దీనికి అభినయదర్పణకారుడు నాయకత్వం వహించాడు. ఉత్తర, దూరదక్షిణ హిందూస్థానాలను దిగమ్రింగిన యీవెల్లువ ఆంధ్రదేశం మీద పడింది. కాని హిమాలయపర్వతంలా కూచిపూడి వారు దీనిని అడ్డుకుని వాచికాభినయం గౌరవం, ప్రాముఖ్యం నిలబెట్టారు.

కృష్ణాతీరాన బందరుకు 15 మైళ్ళలో వుంది కూచిపూడి. ఇది బ్రాహ్మణ అగ్రహారం. అగ్రహారీకులు భాగవతులు. నాటికీ నేటికీ ఎంతటి ధనవంతు

నైనా విద్యావంతుడైనా కూచిపూడి బ్రాహ్మణుడు తన కుమారుని విద్యాభ్యాసం భరత శాస్త్రం తో ఆరంభింపవలసిందే. ముక్కూ చెవులూ కుట్టించవలసిందే. వీరంతా కుశీలవులై నాబసూనిష్టాపరులు, మంత్ర వేత్తలు.

వీరికి భరత విద్యాదానం చేసింది సిద్ధేంద్రయోగి అనే మాతృభూతకవి. ఈయన సన్యాసి. ఈయనను గురించి అనేక గాథలున్నాయి, సిద్ధేంద్రయోగి శృంగేరీ మఠంలో సిద్దప్ప అనే ఒక బండశిష్యుడనీ, జ్ఞానసంపాదనకు బదులు భక్తి పరవశుడై కృష్ణకీర్తనలు పాడుతుంటే కృష్ణుడు ప్రత్యక్షమై నాట్యం చేసేవాడనీ, యిదికనిపెట్టిన శృంగేరి పీఠాధిపతి యీాయనను భక్తిమార్గం ప్రజలలో వ్యాపింపజేయడానికి పంపాడనీ కూచిపూచివారు చెప్పారు. కొంతమంది యీాయన నాగులేరు దాటుతూంటే వెల్లువవచ్చిందనీ అప్పుడు ప్రాణాపాయ సమయాన యీాయన సన్యసించాడనీ చెపుతారు. ఏది నిజమైనా యీాయన మహాపండితుడూ, కవీ, రసికుడూ అనేదిసత్యం. ఈయన భామాకలాపంఅనే పారిజాతాపహరణం రాసి కూచిపూడి బ్రాహ్మణులకు నేర్పి దేశమంతటా ఆడించాడు. బందరు నవాబును మెప్పించి అగ్రహారాలు కూచిపూడి వారికి యిప్పించాడు.

సిద్ధేంద్రయోగి భామాకలాపం శృంగారరసప్రపూర్ణం. నాయిక శృంగారవతి సత్యభామ నాయకుడు శ్రీకృష్ణుడు. శృంగార రసావస్థలను, వివిధ నాయికా నాయక దశలనూ యిందులో పొందుపరచి దీనిని ఒకమహాకావ్యంగా చేశాడు సిద్ధేంద్ర యోగి. ఇందులోని భాష శిష్ట వ్యవహారం. ఈ నాటకం రెండుభాగాలు. ఒకటి గొల్లకలాపం, రెండోది భామాకలాపం.

గొల్లకలాపంలో యిద్దరు గొల్లపడతులు చల్ల అమ్మబోతూ దారిలో కన్పించిన బ్రాహ్మణులతో బ్రాహ్మణుడు అధికుడుకాడనీ మానవులంతా సమానులనీ వాదిస్తూ భాగవతంలో వర్ణించిన విధంగా ప్రపంచసృష్టి, ప్రళయం, గర్భధారణ, పిండోత్పత్తి మొదలైన విషయాలు వర్ణిస్తారు. రెండోభాగపు పారిజాతాపహరణపుకథ అందరికీ తెలిసిందే.

ఈ అర్ధశతాబ్దంలో భామవేషం వేయడంలో ఖ్యాతిగాంచినది వెంపటి వెంకట నారాయణ గారు. ఈయన భారతశాస్త్రంలో మహాపండితుడు. రంగంమీద అచ్చంగా స్త్రీలానే నటించేవాడు. సత్యభామ వేషానికి తగిన కాయం, అనుగుణమైన కంఠం, భరత విద్యలో గొప్ప పాండిత్యం ఈ మూడూ త్రివేణీసంగమంలా యీయనలో వెలి

గాయి. భామ వేషంలో ఎదురువచ్చేవాడు లేక శాణానురుడిలా ప్రత్యర్థికోసం యీాయన తిరిగిన రోజులున్నాయి. ఈయన భామ వేషంమీాద తెరమరుగునుండి ప్రత్యర్థులకు సవాలు చిహ్నంగా తన జడను బైటవేసేవాడు ఆహార్య విషయంలో అతి నేర్పరి.

మచ్చుకు భాగవతం నుండి :

'ఓయమ్మా వకావకనాడు పడుక మందిరములో హంసతూలికాతల్పమందు కేళికాగృహములయందు వజ్రవైడూర్యగోమేధిక పుష్యరాగ మరకతమాణిక్యములు స్థాపించినటువంటి నగరియందు పవళించియుండగా స్వామివారు వచ్చి గానంచేసినారమ్మా, నేను గాఢాంధకారమైనటువంటి సుషుప్తిలోవుండగా కన్ను తెరిచినానమ్మా అంతట స్వామివారు వచ్చి శయ్యమీాద కూర్చున్నారమ్మా, నాకు కలత నిద్దరసమయం గనక దిగ్గన లేచినానమ్మా, లేచి పరిమళ ద్రవ్యములు మొదలైన చందనగోష్టిచేసినానే, అంతట స్వామివారు పరున్నారే, నేను కూర్చున్నానే, పాదసేవ చేసినానే, అప్పుడు స్వామివారు నన్ను తొడలపై కూర్చుండ బెట్టుకొని, అమూల్యమైనటువంటి ఆభరణములు అలంకరించి, నిలువుటద్దం తెచ్చి యెదటఉంచి నీడలు చూచి, సత్యభామా! నీవే

చక్కనిదానవా నేనే చక్కనివాడనా అని అడిగనే వోశమ్మా! అడిగేటువంటివరకు, ఆడబుద్ధి అపరబుద్ధి గనుక, అబలలము గనుక, తెలియక నేనే చక్కనిదాన నంటినే వోశమ్మా!— అంతట స్వామివారు నామీద చాలా కోపంచేసి దిగ్గున లేచి చక్కాపోయెనే వోశమ్మా! మన స్వామివారు యెందుబాయెనో, యెక్కడబాయెనో వెదుకుతారుటే వోశమ్మా!’’

ఈ అగ్రహారంలో మూడు మేళాలున్నాయి. వెంపటి, చింతా, వేదాంతంవారి మేళాలని వీటికి పేరు. వెంపటివారి మేళం వెంకట నారాయణగారి నాయకత్వాన భామాకలాపం ప్రదర్శించేవారు ఈనాటకం ఎంతగొప్పదైనా ఎప్పుడూ ఒకటే చూడడంవల్ల ప్రజలకు విసుగు జనించి వుంటుంది, ప్రహ్లాద మొదలైన నాటకాలు ఎక్కువగా ప్రజలను ఆకర్షించాయి. క్రమేణా యీభామాకలాపం అంటే ప్రజలకు ఆదరాభిమానాలు తగ్గాయి వెంపటి వెంకటనారాయణగారు పోవడంతో భామవేషం కట్టేదిట్టలు మృగ్యమయ్యారు. వెంపటిలక్ష్మీనారాయణగారు, సత్యనారాయణ యీవేషం కట్టగలరు గాని ఆ పోకడా ఆ సామర్థ్యం వీరిలో కన్పించడంలేదు, లక్ష్మీనారాయణగారు వృద్ధులయ్యారుకూడా.

చింతావారి మేళం

ఈ మేళానికి నాయకుడూ, ఆఖరి భరత నాట్యాచారుడూ చింతా వెంకట్రామయ్యగారు. అన్ని నాటకాల్లో నారదుని వేషం, ప్రహ్లాదలో చండామార్కులు వేషం వేసేవాడు. ఈయన నారద వేషంలో ప్రవేశిస్తుంటే ఆకాశంనుండి దిగివస్తున్నట్టుండేది. ఈ మేళం ప్రహ్లాదనాటకానికి పేరు మోగింది. హరిచలపతి హిరణ్యకశ్యప వేషం ఎన్నటికినీ మరచిపోలేం. 6 అడగుల పైఎత్తు, దానికితగ్గ ఒడ్డు వేషం ధరిస్తే నిజంగా హిరణ్యకశ్యపుడని భ్రమకొల్పేవాడు. ఈయన కాళ్ళక్రింద ఎన్ని బల్లలు విరిగాయో లెక్క లేదు. ఇప్పుడు యీ మేళంలో వేదాంతం రాఘవయ్య అతినేర్పుగా అభినయిస్తున్నాడు. ఈ మేళం ప్రహ్లాద, హరిశ్చంద్ర, రామనాటకం, రుక్మాంగద, ఉష, శశిరేఖ పరిణయ నాటకాలను ఆడతారు. మొన్న మొన్నటివరకూ బాక్కా సీతారామయ్య, చింతా ఆదినారాయణ నాయకా నాయికీ వేషాలు ధరించి ప్రఖ్యాతిపొందారు.

వేదాంతంవారి మేళం

సంప్రదాయానుగుణ్యంగా నటించుకుపోతున్న కాలంలో వేదాంతంవారి మేళంలో వేదాంతం రామకృష్ణయ్య అనే కుశీలవుడు బయలు దేరాడు.

ఈయనా సంప్రదాయంగా భరతశాస్త్రం నేర్చిన వాడే. కాని మైలవరం కంపెనీతో పరిచయంవల్ల స్టేజీ పద్ధతులమీద మోజు కలిగింది. ప్రజలలో కూడా వీధినాటకాలమీద అభిమానం తగ్గి స్టేజీ మీద మోజు హెచ్చింది. వెంటనే రామకృష్ణయ్య వీధినాటకంలో స్టేజీపద్ధతులు ప్రవేశ పెట్టాడు. మొదలు "వెడలెరాజు" తీసివేశాడు క్రమేణా కంపెనీ నాటకాలలోని పద్యాలూ మట్లూ ప్రవేశపెట్టాడు. స్టేజీ తెరలుకట్టాడు. చివరకు వీధి నాటకాన్ని ఒక చిన్న స్టేజీనాటకంగా తయారు చేశాడు. హరిశ్చంద్ర, లక్ష్మణ వేషాలకు పేరు గణించాడు. ఇదంతా పతనమన్నారు కొందరు, సంస్కరణమన్నారు కొందరు.

చతుర్విధాభినయాలను ఆలంబనంగా చేసుకుని కృతక వాతావరణంలోని సభికుని ఊహాలు రేపి జీవనాజగతులో వాస్తవిక వాతావరణంసృష్టించి రసానుభూతి గల్గించడమే కూచిపూడివారి విశిష్టత.

ఆంధ్రశ్రీ

ప్రచురణములు

త్వరలో వెలువడనున్నవి

1. విలాసిని (చెకోవ్ చిన్నకథల కనువాదం) శ్రీ విద్వాన్ విశ్వం
2. జగన్మాత (నాటకం)
కర్త: శ్రీ అ. వేం. దత్తాత్రేయశర్మ
3. 'ఆగష్టు 9' (సాంఘిక నాటకం)
కర్త: శ్రీ జమ్మలమడక పూర్ణచంద్రరావు

సాధనసమితి

ప్రచురణములు

1. సాహితీవిపణి రు 1-0-0
(గద్య గేయ కథాసంపుటి)
(వివిధ రచయితలు)
2. ఆముక్తమాల్యద పర్యాలోకనము రు 1-0-0
కర్త: శ్రీ వెల్దెండ ప్రభాకరరావు
3. నిర్మాణగానము
(జాతీయగేయాలు)
కర్త: శ్రీ శేషుబాబు రు 0-8-0
5. అశోకరాజ్యము (నాటకము)
కర్త: శ్రీ శేషుబాబు రు 1-8-0
5. భగ్నహృదయుడు (నాటిక)
కర్త: శ్రీ భం. చంద్రమౌళీశ్వరరావు
రు 0-8-0

ప్రాప్తిస్థానము:

6782, ఇమాంబావి వీధి,

శికింద్రాబాదు (దక్కన్)

కళాపీఠ గ్రంథమాల

కులపతి

అడివి బాపిరాజుగారి

రచనలు

బి. జి. కే.

1. నారాయణరావు (నవల) మూడవకూర్పు 4-8-0
2. హిమబిందు (నవల) 5-0-0
3. తుపాను (నవల) 4-0-0
4. అంజలి (కథలు) 1-8-0
5. రాగమాలిక (కథలు) 1-8-0
6. గోనగన్నారెడ్డి (నవల) అచ్చులోనున్నది
7. కోనంగి (అచ్చగుచున్నది)
8. తరంగిణి (కథలు) 1-8-0

ప్రాప్తిస్థానాలు :—

కళాపీఠము,
నాంపల్లి, హైదరాబాదు.

నవ్యగ్రంథ విక్రయశాల,
బ్రాడీపేట, గుంటూరు.